Approche systématique de la musique arabe : *genres* et *degrés système* $^{\theta}$

AUTEUR : AMINE BEYHOM[1]

Résumé

L'idée de base de cette étude part de la constatation que l'instrument théorique dans la musique arabe est le `ūd, instrument à corde du type luth non fretté, généralement (et historiquement) accordé par quartes : le ` ūd est également l'instrument par excellence de cette musique, surtout classique. L'accordage et la facture des instruments de type luth non fretté peuvent influencer la formation des genres tri, tétra et pentacordaux et ont déterminé un univers modal particulier et adapté à l'instrument : une des conséquences semble être l'utilisation implicite, dans la théorie et la pratique de la musique arabe « sharqī », de genres système*, genres apuyés sur les cordes à vide du `ūd et très présents dans les analyses d'une majorité de théoriciens contemporains ; une autre conséquence est l'imposition d'une symétrie de l'échelle générale qui permet de poser l'hypothèse d'une* hiérarchisation système *des degrés et des intervalles du système musical arabe, et de l'existence d'une échelle générale spécifique et adaptée à cet univers modal particulier.*

[θ] Version remaniée de l'article sous le même titre paru en 2005.

[1] Chercheur associé au CRLM - Université Paris IV, Sorbonne.

I. Introduction

Les théories modernes du maqām se distinguent par une incohérence assez généralisée, particulièrement mise en évidence par Marcus[2] dans le cadre de sa thèse sur la musique arabe. Le point de départ de ces théories « nouvelles » se situerait quelque part au début du XIX[e] siècle, avec Mīshāqā, introducteur putatif du « quart de ton », et aurait des prolongations chez les auteurs contemporains avec les concepts d'échelles octaviantes réduisant le mode à une suite d'intervalles transposables à souhait, sans préjudice apparent pour le système modal. Si l'utilisation du cadre des 24 quarts de ton à l'octave permet une description qualitative[3] (et satisfaisante dans la pratique) des intervalles utilisés en musiques arabes, elle ne suffit néanmoins pas à décrire le système modal préconisé par les théoriciens et praticiens de cette musique : l'importance de la tonique (*qarār*), de l'assemblage par genres (à la base de la formulation mélodique), et de la hiérarchie des degrés de l'échelle générale, ainsi que l'existence de centres modaux et de pratiques régionales différenciées rend indispensable des descriptions particulières des systèmes modaux identifiables au sein de ces traditions. C'est bien l'*identification* des critères inhérents à chaque système modal qui est une des taches les plus ardues des théoriciens ; l'application de la méthode de la *systématique modale*[4] avait permi de dégager certains critères communs à différentes régions de l'aire du maqām pour les échelles heptatoniques, que je pourrais résumer comme suit[5] :

1. les intervalles utilisés dans les échelles heptatoniques communes à l'aire du maqâm sont exclusivement compris entre 2/4 et 6/4 de ton (très approximativement : des intervalles plus petits peuvent exister en pratique, mais ne sont pas intégrés dans l'échelle en tant que telle, et utilisés surtout en « sensibles » occasionnelles, comme pour le cas du mode Sīkā abordé plus bas),

[2] [Marcus 1989].

[3] cf. « Appendice ».

[4] [Beyhom 2003, Vol. 1, III[e] partie]. Voir l'appendice pour un exposé succinct sur la méthode de la *Systématique modale*.

[5] Nous utiliserons à partir de ce point la représentation RS (Représentation par Suite d'intervalles) en multiples du quart de ton pour la description des intervalles, échelles et genres de la musique arabe ; le genre rāst devient, par exemple, 433 sur do, ou trois intervalles successifs de valeur 4 quarts, 3 quarts et 3 quarts de ton. Cette représentation est inspirée de celle d'Erlanger [1949] ; les critères de sélection cités sont une extension, acquise par l'observation des échelles existantes, des règles de composition citées par le même en p. 75, soit :

1. « *En dehors du ton et du demi-ton de [la] musique occidentale, … les musiciens arabes reconnaissent en effet … un intervalle plus petit que le ton mais plus grand que le demi-ton* » (le 3/4 de ton), « *un autre équivalant à un ton et demi … et un autre plus petit que ce dernier, mais plus grand que le ton …* » (le 5/4 de ton).
2. *« Une combinaison d'intervalles ne doit jamais débuter au grave par un intervalle de demi-ton suivi d'un autre de l'ordre des 3/4 de ton.*
3. *L'intervalle de 3/4 de ton et celui de 6/4, ne doivent jamais se faire suite au début d'une formule mélodique.*
4. Ne jamais commencer une succession mélodique par un ton entier suivi d'un intervalle de 6/4 ou, inversement par un intervalle de 6/4 suivi d'un ton entier ».

2. l' « ultra-chromatisme » (trois demi-tons successifs dans l'échelle), et les débuts avec deux intervalles consécutifs de 1/2 ton sont prohibés,
3. pas d'intervalles conjoints de 3/4 et 6/4 de ton (critère de « conjonction 3/4 et 6/4 »),
4. pas d'intervalle de 2/4 de ton précédant un intervalle de 3/4 de ton,
5. pas d'intervalles conjoints de 4/4 et 5/4 de ton, ou 4/4 et 6/4 de ton, ou 5/4 et 5/4 de ton, ou 5/4 et 6/4 de ton (pas de conjonction de grands intervalles, à partir d'une somme de deux intervalles concomitants supérieure au biton),
6. pas de genre « kawasht » (243) en début d'échelle[6],
7. intégrité du genre ḥijāz (262 en RS, ou un intervalle central approximativement égal à 6/4 de ton bordé par deux intervalles approximativement égaux à un demi-ton),
8. intégrité[7] des genres « apparentés ḥijāz » (352, 253, variantes utilisées fréquemment en musiques iranienne et turque),
9. etc.

Ces critères, identifiés à la suite de l'étude systématique des échelles potentielles en multiples du quart de ton, permettent de définir un méta-système heptatonique englobant plusieurs traditions maqāmiennes, mais pas d'expliquer l'utilisation réduite du potentiel conséquent qu'offre la décomposition de l'échelle sur une trame de 24 quarts de ton à l'octave ; en effet, sur les 4795 échelles potentielles en intervalles multiples du quart de ton (intervalles compris entre le demi-ton et

[6] Le « kawasht » est un genre « moderne » inventé par des musicologues libanais.

[7] L' « intégrité » du genre consiste en le non fractionnement des intervalles constitutifs au sein de l'échelle à travers le passage d'octave. Dans le cadre de la musique arabe par exemple, l'échelle principale du mode Ḥijāz-Kār sur tonique do comporte deux genres ḥijāz séparés par un un intervalle de disjonction de valeur un ton ou, en notation RS, 262(4)262 (l'intervalle de disjonction entre fa et sol est ici souligné et entouré de parenthèses) ou encore do, ré^b, mi, fa, sol, la^b, si et do : les deux genres ḥijāz (représentés par les deux suites 262, ou un intervalle de demi-ton suivi par un intervalle de un ton et demi – le « 6 » - et par un deuxième intervalle de demi-ton – le deuxième « 2 ») sont ici reproduits dans leur intégrité, c.à.d. non fractionnés. En effet, une représentation sur si, par exemple, de cette échelle ferait ressortir la suite d'intervalles 2262426, ou si, do, ré^b, mi, fa, sol, la^b et si, avec un deuxième genre ḥijaz fractionné (les deux derniers intervalles 26, ici soulignés) mais qui pourrait être reconstitué par l'adjonction d'une deuxième octave semblable à la première (par l'adjonction du premier demi-ton, également souligné) : à part que la logique d'assemblage de genres en musique arabe ne suit pas nécessairemt une règle de duplication des échelles à l'octave, ce décalage de la tonique n'est pas reconnu par les théoriciens, à part des représentations douteuses ou non ettestées dans la pratique (ici, la seule exception parait être celle de Hélou pour le mode Awj-Ārā, analysé par l'auteur en thèse et accessible sur le web sous http://www.beyhom.com/download/thesis/pdf/analyse_awj_ara.pdf). D'autres modes, comme le maqām Ṣabā analysé en première partie d'article, ne peuvent pas être considérés comme octaviants du fait de l'existence d'un genre ḥijāz à cheval entre l'octave inférieure et supérieure, même si des variantes octaviantes existent.

le ton et demi), seules quelques deux centaines d'échelles correspondent à ces critères, et seule la moitié de ces échelles est utilisée ou décrite dans les analyses contemporaines du maqām[8].

Il devient donc évident que la description intervallique pure, si elle permet de situer une tradition quelconque au sein d'un méta-système intervallique (ici l'ensemble des échelles en intervalles multiples du quart de ton, compris entre le demi-ton et le ton et demi) et de définir des critères globaux de sélection au sein de ce potentiel, n'arrive pas à décrire avec une précision suffisante des systèmes particuliers correspondant à une tradition identifiée : c'est ici que les autres critères interviennent et permettent de cerner au plus près les caractéristiques d'un système modal particulier.

Dans le cadre de cette étude, la musique particulière visée est la musique d'art arabe, qualifiée de « sharqī » en Afrique du Nord, et de « traditionnelle » au Proche(Moyen)-Orient. Cette musique est le noyau commun dans lequel se reconnaissent les différentes traditions locales, et auquel elles se refèrent ; dans le cours de mes recherches sur le maqām, j'ai été souvent amené à m'interroger sur le rôle particulièrement important que semblait jouer le `ūd dans les analyses des contemporains et dans leur compréhension du système modal de la musique arabe que je dénommerai dorénavant « classique » : c'est de ce rôle éminent que disserte cet article, en utilisant la méthode de la *systématique modale* qui est, avant tout, une approche de la musique par ses intervalles considérés comme des marqueurs qualitatifs d'une réalité musicale.

Concrètement et pour cette étude, la composition intervallique des échelles modales est examinée de front avec le placement des degrés correspondants sur la touche du `ūd « sharqī » (de la tradition classique) et les corrélations sont étudiées systématiquement jusqu'au dégagement d'un système cohérent. En première partie d'article, l'étude se concentre sur l'identification des *genres système*, ou genres génériques placés en appuis sur les cordes à vides du `ūd, accordées en quartes successives : cette première approche permet de dégager une cohérence nouvelle dans les analyses des contemporains, représentés ici par trois auteurs principaux, Erlanger (auteur de la première étude globale sur le méta-système de la musique arabe au début du XX[e] siècle), Mahdī (Tunisie) et Hélou (Liban). Ces trois auteurs sont représentatifs de ce que l'on pourrait appeler le « mainstream » de la théorie du maqām et, après passage de leurs analyses au crible des correspondances entre théorie et utilisation du `ūd, paraissent se rattacher à une théorie commune bien que non exempte d'interprétations personnelles ou régionales.

La deuxième partie permet d'aborder la question plus générale de la *hiérarchie système*, ou hiérarchie intrinsèque des degrés de l'échelle générale déterminée par l'accordage des cordes à vide du `ūd. À part la mise en valeur du *centre modal* de l'échelle générale, cette approche permet de poser une hypothèse sur la constitution de cette échelle générale, et d'entamer une discussion sur les recherches de Fārūqī et de Marcus sur le sujet. L'imbrication de la théorie d'assemblage par genres avec celle de la *hiérarchie système* (influence du genre ḥijāz entre autres) permet d'effectuer la jonction entre les deux approches, par *genres système* et par *degrés système*, et de proposer une

[8] cf. [Beyhom], idem

théorie générale de la modalité arabe classique à travers les analyses contemporaines[9]. Cette description est complémentaire de (et compatible avec) celle apportée précédemment par la méthode de la *systématique modale* [Beyhom 2003] : elle ouvre également la voie à une définition plus adaptée de la tradition à travers les critères intrinsèques (caractéristiques intervalliques et construction par genres) ou externes (accordage du `ūd, traditions locales) ; elle pose aussi la problématique de la limitation de la tradition par ces facteurs externes.

En conclusion générale à l'étude, je repose la question, primordiale à mes yeux, de l'importance du critère de quarte (« juste ») en musiques arabes, et de l'influence évidente de ce critère sur l'accordage contemporain ou ancien du `ūd et, par extension, de l'influence du `ūd en général sur la pratique musicale arabe : la prééminence supposée de la voix sur les instruments en musiques arabes est ici profondément remise en question, vue la cohérence du système modal dégagé par l'étude des correspondances entre théories musicales et utilisation de l'instrument.

II. Les genres *système*

L'accordage en quartes du luth détermine une esthétique particulière de la musique arabe (l'inverse peut être vrai - c'est l'esthétique « quartoyante » de la musique arabe qui pourrait avoir déterminé cet accordage), axée sur la quarte juste, même si certaines échelles semblent échapper à un « critère » de quarte juste à partir de la tonique (ou note de repos du mode) ; ces dernières échelles, débutant généralement sur des notes correspondant à des degrés demi-bémolisés du mode de do, finissent souvent par rejoindre une esthétique quartoyante en cours d'évolution, comme semble le démontrer l'exemple du maqām Huzām[10], décrit parfois sur une échelle ascendante octaviante (figure 1 infra), parfois sur une échelle non octaviante (figure 2)[11], également en montée.

[9] sous le titre « Description succincte du système de la musique arabe classique … » à la fin de l'article

[10] *Remarque : nous utiliserons les conventions suivantes pour les degrés, genres, et modes de la musique arabe (qui sont souvent homonymes) ;*

- *Un nom de mode sera écrit avec une majuscule pour l'initiale : par exemple le mode Rāst, dont l'échelle principale équivaut à 4 4 3 4 4 4 3 en notation RS (Représentation par Suite d'intervalles – ici en multiples approximatifs du quart de ton)*
- *Un nom de degré de la musique arabe sera écrit dans sa totalité en lettres majuscules : par exemple le degré RĀST (équivalent au do, ou parfois au sol, de la notation occidentale, selon les théories et l'époque) ; les degrés des modes de la musique arabe ayant un équivalent en notation occidentale seront repris dans cette notation (d'où par exemple « do » pour le degré « RĀST » en notation du Machreq)*
- *Une note altérée en demi-bémol ou demi-dièse sera écrite littéralement avec les lettres « db » (demi-bémol) ou« dd » (demi-dièse) en indice : par exemple* mi^{db} *au lieu de* $mi^{\text{demi-bémol}}$
- *Les modes de la musique arabe étant analysés dans un ambitus ne dépassant généralement pas une double octave, les noms de degrés seront repérés par un chiffre « 1 » accolé à ce nom pour l'octave « basse », débutant par convention sur le premier sol en dessous de la portée[10] en clef de sol, et un chiffre « 2 » pour les degrés de l'octave « haute », etc. : les degrés en dessous de la note sol1 seront numérotés en -1 pour la première octave, -2 pour la deuxième, etc.*

figure 1 **Échelle ascendante du mode Huzām (ou Sīkā-Huzām, ou Khuzām Al Qażah, ou Sīkā-Turkī) [Hélou 1972, 132]**

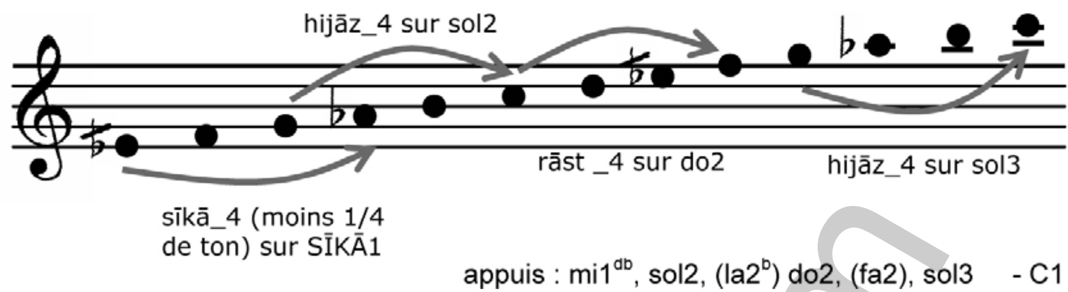
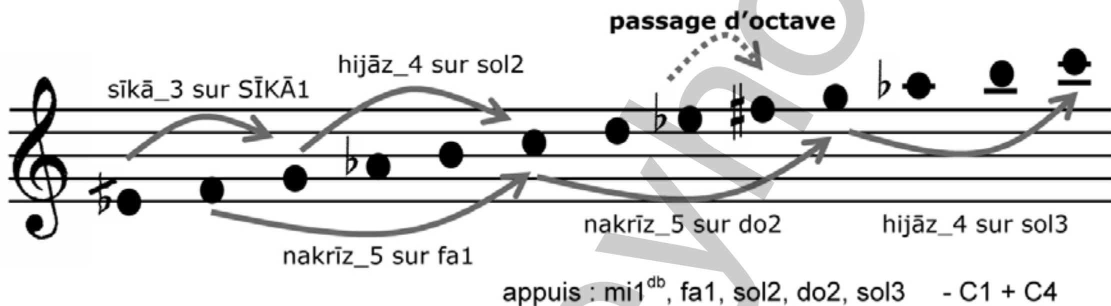


figure 2 **Échelle ascendante du mode Huzām [Erlanger 1949, 308]**



Dans le premier exemple, le musicologue libanais Sélim Hélou nous donne une analyse quelque peu normalisatrice, et courante dans la littérature contemporaine spécialisée [cf. Beyhom 2003, 101 : 105], à part pour le genre sīkā en tétracorde duquel il retranche un quart de ton : ce genre est généralement utilisé en tricorde de la note SĪKĀ (mi^{db}) à la note sol, avec les intervalles successifs 3/4 de ton et 4/4 de ton, ou (3 4) en notation RS. Cette notation, octaviante, se distingue de la notation non octaviante d'Erlanger qui peut être notée (RS) 3 4 2 6 2 4 2 | 6 (|) 2 2 6 2 avec un passage d'octave (ici représenté par le signe « | » et délimitant une échelle basse de type « lo ») s'effectuant au sein du deuxième genre nakrīz_5, ou (4 2 6 2) sur do1. La notation de Hélou (et de la grande majorité des auteurs contemporains) semble favoriser une analyse de ce mode en octave « juste », en remplaçant le genre nakrīz_5 sur do2 par un genre rāst (4 3 3) qui rétablit également une symétrie en miroir au sein de l'échelle non hiérarchisée, puisque cette notation en première octave équivaut à (3 4 2 **6** 2 4 3) : la symétrie est constituée autour de l'intervalle central de 6/4, généralement indissociable du genre ḥijāz_4 (2 6 2) ; l'analyse s'effectue ici par genres normalisés en quartes « justes » se chevauchant (sīkā_4 sur SĪKĀ1 et ḥijāz_4 sur sol2), accolés (ḥijāz_4 sur sol2 et rāst_4 sur do2) ou encore séparés par un intervalle de disjonction (rāst_4 sur do2 et ḥijāz_4 sur sol3) : ces deux dernières configurations (tétracordes normalisés conjoints ou disjoints) sont à la base des théories

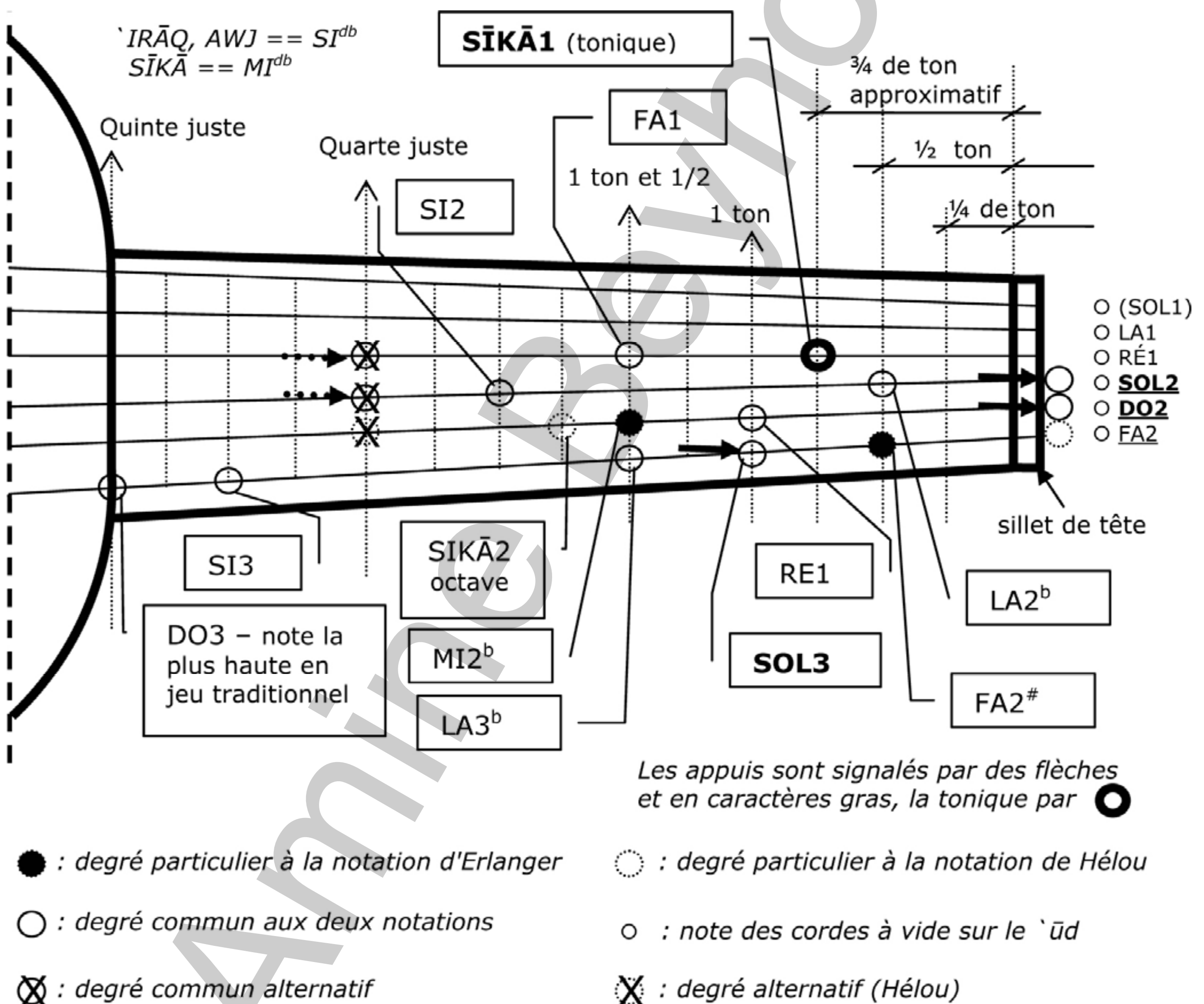
- *Un nom de genre tri, tétra ou pentacorde sera écrit en minuscules, avec accolement d'un chiffre correspondant au nombre de degrés délimitant les intervalles de ce mode : par exemple rāst_4 pour le genre tétracordal rāst, et sīkā_3 pour le genre tricordal sīkā (il existe également un maqām Sīkā, débutant par le genre sīkā_3 et ayant pour degré de repos la note SĪKĀ, cette dernière équivalant au mi^{db} en notation occidentale)*

[11] En l'occurrence une échelle « lo » ou « plus Limitée que l'Octave ».

contemporaines d'analyse et d'assemblage de modes par genres, une méthode utilisée entre autres par la *systématique modale* pour la génération d'échelles, plus particulièrement heptatoniques. Quelles peuvent être les raisons de ces différences d'analyses (fréquentes en musiques arabes) entre Hélou et Erlanger?

Considérons un instant l'accordage de l'instrument `ūd, qui a peu évolué depuis quelques siècles, ainsi que le placement des degrés du mode Huzām, pour les deux analyses, sur la touche de cet instrument (figure 3 infra, ici un `ūd joué par un droitier, vu de face, avec une touche élargie pour les besoins de la démonstration, sur une grille virtuelle en quarts de ton).

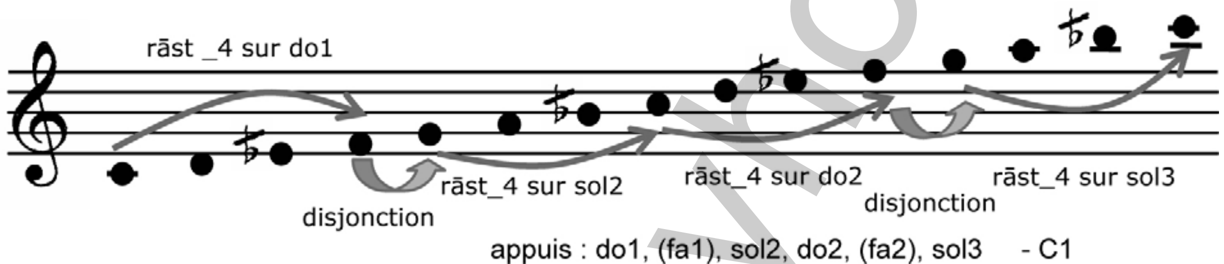
figure 3 **Représentation sur la touche du `ūd des doigtés de l'échelle principale ascendante du mode Huzām**



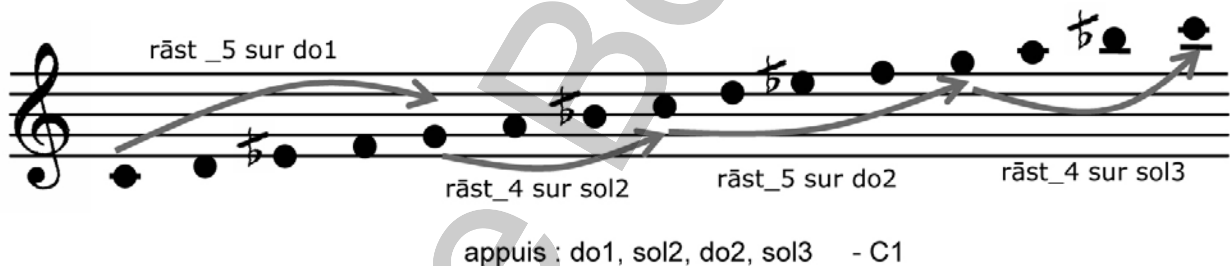
Nous pouvons remarquer que la notation et l'analyse de Hélou prennent systématiquement appui sur des cordes à libre du `ūd, soit dans ce cas les degrés sol2, do2 et fa2 : cette analyse repart en genre ḥijāz_4 (433) sur sol3, sur la corde du fa chanterelle (ou fa2 – la première corde, ici en sol1, peut en

effet être accordée en fa-1, ou encore en mi-1) qui a été rajoutée relativement récemment sur le `ūd[12]. La différence essentielle entre les deux notations est le choix par Erlanger d'un genre nakrīz_5 sur do2 au lieu d'un genre tétracordal rāst_4, toujours sur do2, pour Hélou : ce dernier genre semble ramener l'échelle du mode Huzām à une variante du mode Sīkā dont l'échelle principale (0,19,4,5, <u>3 4 4 3 3 4 3</u>)[13] correspond à un décalage de l'échelle paradigme de la musique arabe, l'échelle du mode Rāst (0,19,4,3, <u>4 3 3 4 4 3 3</u>)[14] sur do. Ce même mode Rāst est analysé quasi-identiquement par les deux auteurs (et par la majorité des autres) comme, en montée, mode bi-octaviant mono-échelle, composé sur une octave par deux genres rāst_4 séparés par un intervalle de disjonction (figures 4 et 5).

<u>figure 4</u> **<u>Échelle ascendante du mode Rāst [Hélou 1972, 107]</u>**



<u>figure 5</u> **<u>Échelle ascendante du mode Rāst [Erlanger 1949, 178]</u>**



appuis : do1, sol2, do2, sol3 - C1

Comme nous pouvons le voir sur ces deux figures, la seule différence entre les deux analyses consiste en l'utilisation par Erlanger d'un pentacorde rāst_5 en place et lieu du tétracorde rāst_4 (suivi par un intervalle de disjonction) de Hélou. Mais là n'est pas l'unique intérêt de ces notations : attardons-nous un moment sur l'analyse du mode Sīkā ascendant, dont l'échelle principale correspond à celle du mode Rāst décalé vers le haut de deux intervalles, et toujours par ces deux mêmes auteurs (figures n° 6 et 7).

[12] Les accordages du Moyen Âge donnent les cordes à vide suivantes : sol1, do1, fa1, si2^{b} [Fārābī, traduction Erlanger 1929, 192 et Urmawī, traduction Erlanger 1938, 374] ; Urmawī rajoute un cinquième rang de cordes en mi2^{b} : les accordages contemporains négligent généralement le rapport de quarte juste entre la corde au son le plus grave (accordée en sol1, mais, comme précisé dans le corps de l'article, parfois également en fa-1 ou encore en mi-1) et le la1, mais le conservent pour les rangs suivants de cordes, transposés d'un intervalle par rapport à l'accordage médiéval (soit la1, ré1, sol2 et do2, auxquels on rajoute le fa2).

[13] La dernière série de chiffres est la Représentation par Suite d'intervalles (RS) de l'échelle du mode Huzām.

[14] Rappelons ici que, dans la notation RS, la dernière série de chiffres (ici soulignés) donne une représentation explicite de la série d'intervalles successifs composant l'échelle, et que le nombre en quatrième position (virgules) donne l'ordre de chaque échelle (*sous-système*) au sein du système générateur.

figure 6 **Échelle ascendante du mode Sīkā [Hélou 1972, 131]**

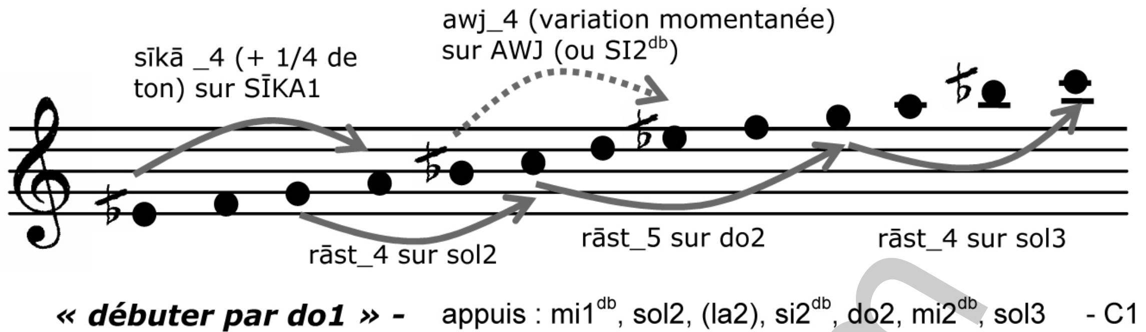
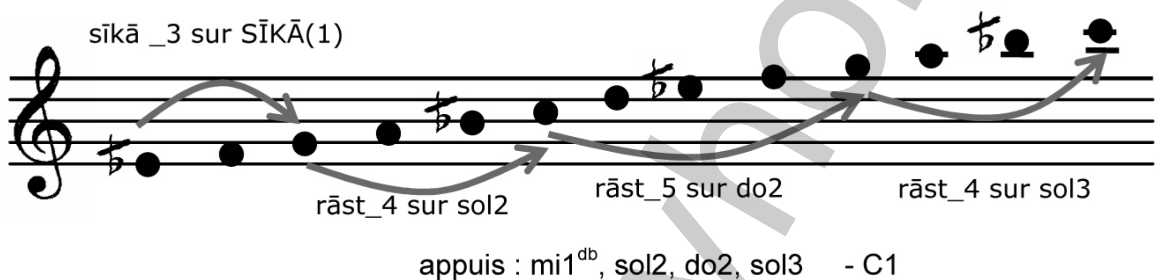


figure 7 **Échelle ascendante du mode Sīkā [Erlanger 1949, 306]**

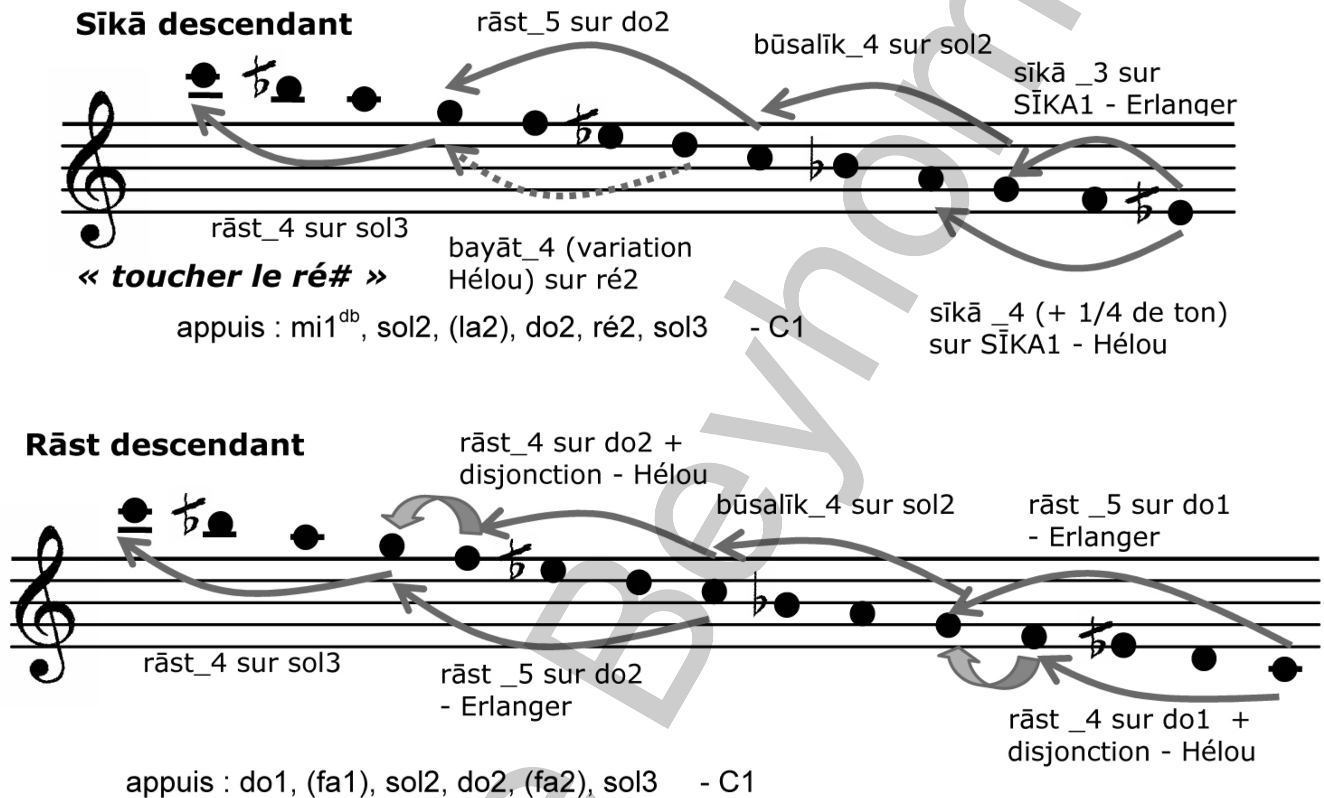


Nous retrouvons ici un genre sīkā_4, cette fois-ci augmenté d'un quart de ton pour Hélou, mais nous retrouvons également des tétracordes et des pentacordes réguliers (en quarte ou quinte justes), quasi-identiques à ceux du mode Rāst (et du mode Sīkā-Huzām) et sur les mêmes appuis (idem) : par ailleurs, et si l'échelle bi-octaviante du mode Rāst contient bien deux octaves complètes, les échelles du mode Sīkā et du mode apparenté Sīkā-Huzām n'atteignent pas le mi3 (ce qui les rendraient également bi-octaviantes), mais bien le do3, soit le do situé à la frontière entre la touche et la table du `ūd (qui correspond au do3 de la figure n° 3) : l'ambitus de ces deux derniers modes est bien limité par la facture du `ūd traditionnel, et la différence d'analyse entre Erlanger et Hélou pour le mode Sīkā-Huzām (ou Huzām tout court) s'explique par la parenté de ce mode avec le mode Sīkā dont l'échelle comporte un genre rāst_5 (ou 4334) sur do2, à comparer avec le genre rāst_4 (ou 433) sur le même appui pour le mode Rāst.

Nous nous retrouvons par conséquent, pour ces trois modes, dans un cas de figure dans lequel les genres utilisés pour l'analyse des modes sont tous en quarte ou en quinte juste, l'unique genre tricorde (le sīkā_3 == 34) étant assimilé par un des auteurs à un tétracorde en quarte juste avec une latitude d'un quart de ton en plus ou en moins. Remarquons par ailleurs que le tricorde sīkā_3 semble bien être formé sur la base d'un bicorde bordant un intervalle de trois quarts de ton faisant partie du genre tétracordal rāst_4 (le troisième intervalle de la combinaison 433) auquel on aurait adjoint un intervalle de disjonction (Hélou – figures 4 et 6), ou comme deuxième partie du pentacorde rāst_5 (ou 43<u>34</u>) comme le montre les figures 5 et 7 (Erlanger) ; ce tricorde est de nos jours reconnu par la grande majorité des théoriciens et musiciens arabes comme ayant une personnalité propre, « non

quartoyante », de même que les modes Sīkā ou Sīkā-Huzām dont il est le premier constituant[15] ; ceci n'empêche nullement le fait que tous ces modes-échelles sont basés sur des tétracordes réguliers (en quarte juste), comme nous pouvons le voir dans les modulations en descente décrites par ces mêmes auteurs (figure 8 – Sīkā descendant, et figure 9 pour le report des degrés des échelles sur la touche du `ûd)[16]-[17].

figure 8 **Échelles descendantes des modes Sīkā [Hélou 1972, 131] [Erlanger 1949, 306] et Râst [Hélou 1972, 107] [Erlanger 1949, 178]**



Il est tout à fait remarquable que la modulation principale du mode Huzām (ou Sīkā-Huzām) s'effectue également, pour ces deux auteurs et la majorité des autres musicologues contemporains, avec

[15] Il est d'ailleurs fréquent (Machreq) de débuter une improvisation en mode Sīkā et de passer ensuite au mode Rāst : le Sīkā (le maqām) permet de créer une « instabilité » due à l'absence de quarte juste à partir de la tonique (SĪKĀ == mi1db), puis de résoudre cette instabilité (en fait un manque de résonance due à l'absence de corde à vide en midb) par le passage au maqām Rāst (processus que j'appelle « taqrīr », par référence au *qarār* ou *mustaqir* – note de repos – de la musique arabe, et qui consiste en un décalage de la tonique d'un mode échelle par rotation des intervalles autour du degré octave), sur appui principal (*qarār*) do1, et à une esthétique quartoyante (information fournie par le `ūdiste libanais Saad Saab). Il est tout aussi fréquent, pour pallier le manque de résonance du degré SĪKĀ (pas de corde à vide « sympathique ») et renforcer son rôle de tonique, de rajouter une « sensible » qui se trouve en général autour du ré1#. La valeur de l'intervalle ainsi créé est variable selon l'interprète, mais ne dépasse généralement pas le tiers de ton.

[16] Il est intéressant de noter ici que ni Erlanger, ni Hélou n'ont cédé à la solution de facilité qui aurait consisté à considérer le genre sīkā comme un pentacorde en quinte juste (ou 3443) : l'affirmation de l'existence de ce genre en tricorde (Erlanger) ou en tétracorde « irrégulier » (Hélou) n'en a que plus de force pour la personnalité de ce maqām.

[17] Pour les échelles descendantes, la convention choisie est de garder le sens des genres de l'appui « bas » vers l'appui « haut », pour garder la cohérence de la notation chiffrée.

déplacement du doigté du degré[18] AWJ (si2^{db}) vers si2^{b} [Hélou 1972, 132 – Erlanger 1949, 308] et transformation d'un genre tétracordal régulier (ici le rāst_4 ou 433) en genre būsalīk_4 (ou 424), régulier (en quarte juste) également. Il est tout aussi remarquable qu'il existe en musique arabe un mode correspondant au mode Huzām et débutant sur tonique do1, le mode Suznāk (0,9,85,2,4334262), et dont la modulation principale s'effectue également par déplacement du doigté du AWJ (si2^{db}) vers le si2^{b}, avec les mêmes correspondances de genres qu'entre le mode Rāst et le mode Sīkā [Hélou 1972, 108 – Erlanger 1949, 188]. En définitive, les différences essentielles entre ces deux conceptions analytiques modales (Hélou et Erlanger) se réduisent à des préférences entre le choix de la quarte (juste) ou de la quinte (juste également) comme consonance de base en musique arabe, Erlanger favorisant une conception quintoyante plus proche des théories classiques de son époque : Hélou, à l'instar de tous[19] les théoriciens orientaux, favorise l'analyse par quarte juste, cette dernière étant pour lui l'intervalle de base (avec l'octave) en musique orientale.

Tout se passe donc entre ces deux conceptions, la prééminence de la quarte étant relativement peu importante dans une esthétique octaviante (à cause des renversements quinte-quarte), mais primordiale dans une esthétique basée sur des constructions de modes par adjonction de genres quartoyants (comme pour les modes Sīkā et Huzām) : l'octave est présente et intervient surtout dans le système formé par des modes complémentaires (par rotation d'intervalles) comme le Rāst et le Sīkā (ou le Suznāk et le Huzām), ou dans des définitions d'appuis intermédiaires pour des modes à genres supra-octaviants (analyse du Sīkā ascendant par Hélou – genre rāst_5 sur do2 qui dépasse l'octave, remplacé momentanément par le genre awj_4 sur AWJ qui rétablit la fonction d'octave avec le SĪKĀ1) pour bien affirmer la personnalité du maqām et sa tonique : par ailleurs, l'utilisation par Hélou de genres pentacordaux pour le mode Sīkā permet de considérer le tricorde sīkā_3 sur SĪKĀ1 comme partie intégrante d'un rāst_5 (sous-entendu dans les analyses théoriques, mais exécuté en pratique pour le Sīkā) sur do1.

Faisons la liste des genres utilisés pour les quelques analyses ci-dessus : le genre rāst_4, ou 433 en notation RS, le genre ḥijāz_4 (262), le genre būsalīk_4 (424 ou « mineur »), le genre bayāt_4 (334),

[18] Le degré si2^{db} correspond au degré AWJ en musique arabe, le si1^{db} correspondant au degré `IRĀQ : les degrés des deux premières octaves de la musique arabe (à partir du sol1 ou YĪKĀ) sont différenciés par leurs noms ; à partir de la troisième octave (ou en dessous de la première, et parfois au sein même des deux octaves), les musiciens et musicologues utilisent des additifs tels le terme « qarār » pour indiquer une correspondance à l'octave basse, et « jawāb » pour des degrés à l'octave haute ; dans le cas de double octave, on double les termes, soit par exemple jawāb-jawāb-an-NAWĀ pour sol4, le degré NAWĀ correspondant à sol2, à l'octave du YĪKĀ ou sol1. Pour conclure cette note, signalons que le sol3 est également dénommé RAMAL-TŪTĪ (cf.

Tableau 2), ce qui permet de considérer le sol4 comme un jawāb-al-RAMAL-TŪTĪ.

[19] Sauf très rares exceptions, dont [Allāwīrdī 1949] : les théoriciens orientaux qui favorisent un concept de quinte, souvent au détriment de la pratique constatée, préconisent généralement une construction (ou une division) de l'échelle par cycle des quintes (ou issue de ce cycle).

les genres sīkā_3 (34) et « sīkā_4 » (343)[20], sīkā_4 « diminué » (342) ou « augmenté » (344), le genre awj_4 (343) ainsi que les genres pentacordaux rāst_5 (4334) et nakrīz (4262). Les genres sīkā_3 et les genres diminué et augmenté sīkā_4 semblent devoir être rapportés à des genres du système du mode Rāst, l'analyse de Hélou visant probablement à établir, de manière quelque peu forcée, un genre sīkā_4 régulier qui aurait été « altéré » dans ces modes : il est plus logique d'accepter la construction d'Erlanger, dans laquelle le genre sīkā devient un élément, possédant sa personnalité musicale propre, du pentacorde rāst_5 (4334) ; ce dernier pentacorde ainsi que le nakrīz_5 (4262), tout en ayant leur personnalité propre, semblent devoir correspondre à des extensions à la quinte juste des deux genres rāst_4 (par le haut) et ḥijāz_4 (par le bas).

Nous nous retrouvons donc ici devant une ébauche de système modal, et de modulations systématiques et parallèles, aux décalages (rotations d'intervalles) près, avec conservation des appuis et des genres principaux du système. Sachant que ce systématisme de la modulation peut être retrouvé pour une majorité de modes relevés chez les théoriciens de la musique arabe [Beyhom 2003, 326 : 333], essayons à présent de nous intéresser de plus près à la structure interne des genres de cette musique, plus particulièrement aux tétracordes et pentacordes réguliers, et essayons de déterminer une raison du choix de ce type de genres particulier pour cette musique spécifiquement (et, par extension, pour d'autres musiques modales) : il paraîtrait que le critère de quarte juste soit un des critères principaux à prendre en compte ; en effet, les modulations s'effectuent principalement au sein de ces quartes justes [Beyhom 2003, 329], avec, dans le cas des analyses ci-dessus, le passage de rāst_4 vers būsalīk_4, soit {433 ←→ 424}. Diverses autres modulations régulières existent, couvrant la quasi-totalité des genres utilisés en musique arabe, dont les modulations vers le genre ḥijāz_4 ou à partir de ce genre vers d'autres genres réguliers, telles les modulations {262 ←→ 424}, {262 ←→ 244}, {262 ←→ 424}, {262 ←→ 442}, {262 ←→ 334}, {262 ←→ 433}, {262 ←→ 253} et {262 ←→ 352}. En reportant ces genres sur une corde virtuelle de `ūd, nous obtenons les divisions de la quarte juste énumérées en figure 10.

Ces genres ne sont bien évidemment pas les seuls tétracordes réguliers pouvant exister en intervalles multiples du quart de ton : à part le genre `irāq (343) que nous aborderons plus en détail, les autres genres, soit 622, 226, 235, 523, 532 et 325 sont très peu (ou pas du tout) utilisés en musique arabe[21], et semblent contrevenir à des critères musicaux explicites (littérature spécialisée) et implicites (cf. [Beyhom 2003, Vol. I – 3e partie]) ; pour tous ces genres, néanmoins, le passage d'un tétracorde à un autre (la modulation) s'effectue par déplacement d'un ou de deux doigtés (conjoints) sur la touche de l'instrument à corde(s) non fretté.

[20] Le genre sīkā en quarte juste correspond en fait au genre `irāq, dont nous reparlerons infra.

[21] Le genre `irāq 343 est peu utilisé dans ce genre de modulation, puisque son appui se trouve généralement sur le degré `IRĀQ ou AWJ (si^{db}) : les neufs genres principaux et les six genres non ou peu utilisés forment la totalité des permutations à trois des intervalles 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 et 6/4 de ton, avec une somme de 10/4 équivalant à la quarte juste.

figure 9 **Représentation sur la touche du `ūd des doigtés de l'échelle principale des modes Rāst et Sīkā, modulation en descente avec déplacement de doigté vers SI^{b}**

`IRĀQ, AWJ == SI^{db}

SĪKĀ – MI1^{db} (tonique du mode Sīkā)

DO1 (tonique du mode Rāst)

Quinte juste

Quarte juste

AWJ – SI2^{db}

FA1

1 ton et 1/2

1 ton

¾ de ton approximatif

½ ton

¼ de ton

O (SOL1)
O LA1
O RÉ1
O **SOL2**
O **DO2**
O FA2

sillet de tête

AWJ2 – SI3^{db}

LA3

SĪKĀ2 (BUZURK)

RÉ1

LA2

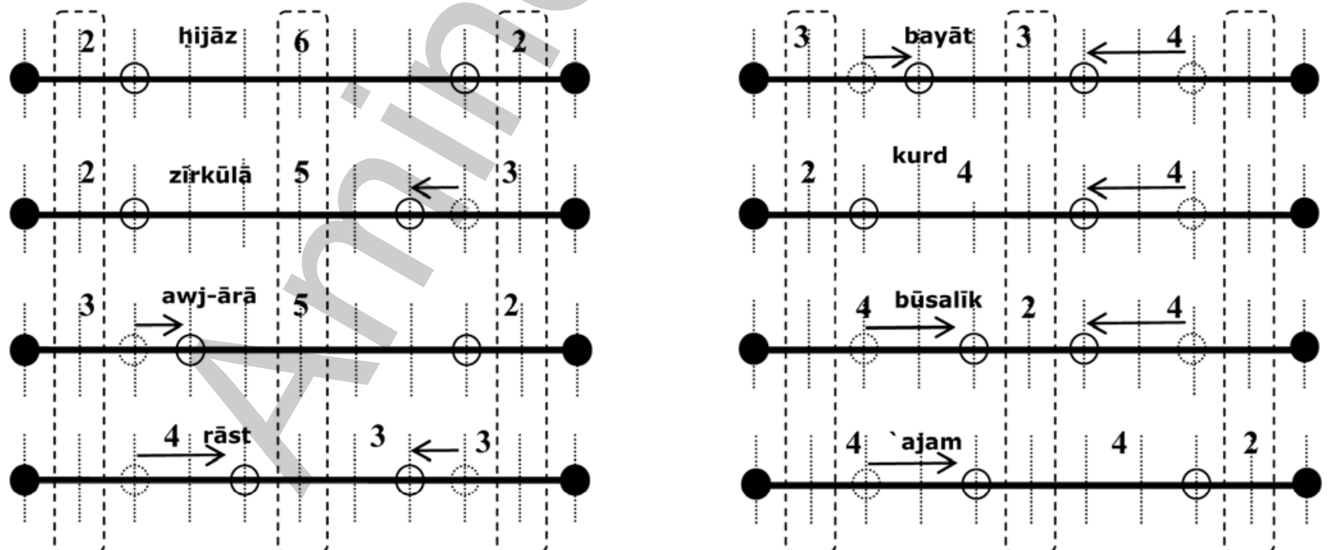
SOL3

DO3 – note la plus haute sur la touche

SI2^{b} (degré de modulation en descente)

Les appuis sont signalés par des flèches et en caractères gras, les toniques par le symbole ●

figure 10 **Doigtés des principaux genres réguliers de la musique arabe**



Les flèches indiquent le sens et l'amplitude du déplacement de doigtés par rapport aux doigtés du genre hijāz choisi ici comme référence

doigtés non-utilisés

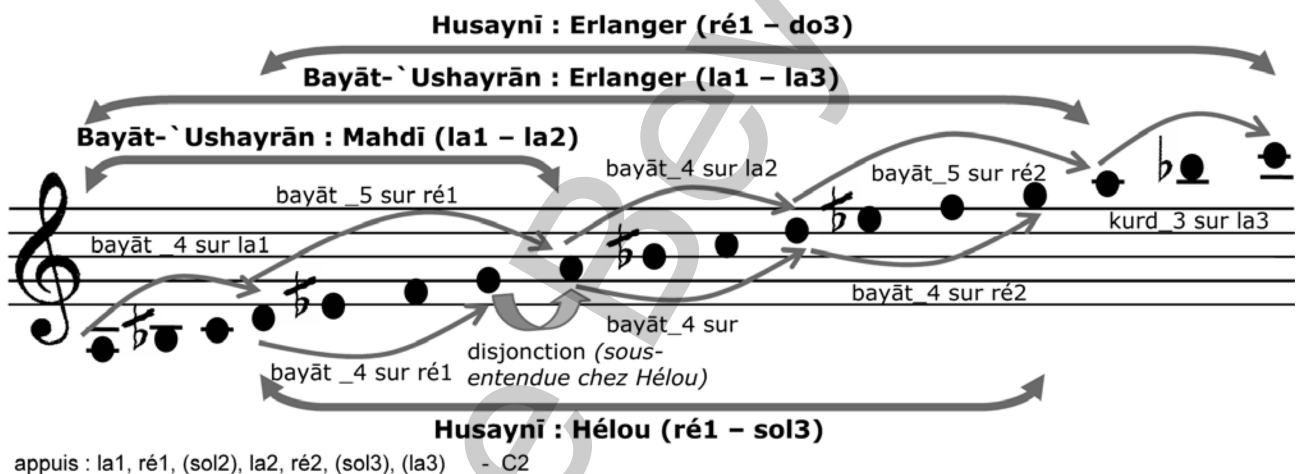
doigté fixe ou corde à vide

doigté variable

doigté originel du genre hijāz

Il est également intéressant de noter que ces principes de modulation persistent même dans le cas de déplacement des appuis au sein d'un système : il existe par exemple un embryon de système modal parallèle apparenté au système du mode Rāst qui utilise les cordes à vides du `ūd en la1 et ré1 (ou leurs octaves – voir figures n° 3 ou 8) pour des genres du type bayāt (bayāt_4 == 334 et bayāt_5 == 3344), en décalage d'un intervalle vers le haut par rapport au système du mode Rāst, soit les deux modes Bayāt-`Ushayrān et Ḥusaynī reproduits sur la figure 11 (infra). Dans ce cas, les genres restent les mêmes d'un mode à l'autre (Erlanger est le seul à signaler un genre tétracordal kurd_3 sur la3), avec les mêmes appuis, et avec un décalage à la quarte correspondant à un passage de la corde à vide du la1 sur la corde à vide ré1, ce qui confirmerait l'existence d'un système embryonnaire parallèle à celui du maqām Rāst (et du maqām Sīkā) sur tonique do1 (sur mi1^{db}), et un fonctionnement au moins partiel en genres système pour la musique arabo-orientale.

figure 11 **Échelle ascendante des modes Husaynī [Hélou 1972, 119] [Erlanger 1949, 240], et Bayāt-`Ushayrān [Mahdī 1982, 34] [Erlanger 1949, 134]**



appuis : la1, ré1, (sol2), la2, ré2, (sol3), (la3) - C2

Un exemple plus complexe de l'existence probable de *genres système* en musique arabe classique est celui des modes Faraḥ-Fazā, `Ajam-`Ushayrān et Kurd (figure 12) : Faraḥ-Fazā est analysé par Hélou et Erlanger comme un mode pseudo-octaviant, l'octave jouant ici un rôle secondaire chez le premier, et ne retrouve son rôle d'appui qu'au bout de la deuxième octave chez le second. La modulation en descente chez Hélou du nahawand_4 sur do1 en nawā-athar_5 (pentacorde) rétablit le sol2 comme limite d'octave ; remarquons ici que Hélou, tout comme Erlanger, cite des genres `ajam ou jahārkā (composition intervallique similaire) en conjonction avec des genres nahawand sur sol1 (les deux auteurs) et sol2 (Erlanger), mais que l'analyse de la deuxième octave diffère considérablement de l'un à l'autre. Force est de constater néanmoins que tous les appuis de départ ou d'arrivée correspondent à des cordes à vides du `ūd ou à des degrés en transposition à l'octave de ces derniers, à part pour le si1$^{b}$ qui est justement le degré de repos (qarār) du mode `Ajam-`Ushayrān (troisième à cinquième lignes – voir également les correspondances entre l'échelle générale de la musique arabe préconisée par l'auteur, et la touche du `ūd en accordage contemporain en figure 15).

figure 12 Échelles des modes Farah-Fazā [Hélou 1972, 95] [Erlanger 1949, 126], `Ajam-`Ushayrān [Hélou 1972, 100] [Erlanger 1949, 148] [Mahdī 1982, 43] et Kurd [Mahdī 1982, 36] [Hélou 1972, 123] [Erlanger 1949, 292]

nahawand_4 sur do1 (variation en nawā-athar 4262 en descente)
nahawand_4 sur sol2
nahawand_4 sur sol1
Farah-Fazā (Hélou)
nahawand_4 sur do2
configuration 1 (+ 3) sol, (si^b), do,
ajam_5 sur si1^b
jahārkā_5 sur fa1
disjonction
nahawand_4 sur sol1
Farah-Fazā (Erlanger)
kurd_4 sur ré2
`ajam_3 sur si2^b
`ajam_5 sur si1^b
ajam_4 sur fa1
(variation en nakrīz 4262 sur do1 en descente)
`Ajam-`Ushayrān (Hélou)
disjonction
`ajam_4 sur fa2
configuration 3 si^b, mi^b, fa
ajam_4 sur si2^b
disjonction
`ajam_4 sur fa1 (variation en hijāz_5 2624 en descente)
ajam_4 sur si1^b
`Ajam-`Ushayrān (Erlanger)
`ajam_4 sur fa2
`ajam_5 sur si2^b
`ajam_5 sur si1^b
`ajam_4 sur fa1 (variation en nakrīz 4262 en descente)
`ajam_3 sur si2^b
`Ajam-`Ushayrān (Mahdī)
Mahdī --> configuration 2 ré, sol, (la)
configuration mixte + 3 si^b, ré, sol
kurd_4 sur ré1
nahawand_5 sur sol2
`ajam_3 sur si1^b
Kurd (Mahdī) – pas de `ajam
būsalīk_4 sur sol3
kurd_4 sur ré2
būsalīk_4 sur sol2
kurd_4 sur ré1
Kurd (Hélou)
disjonction
disjonction
jahārkā_5 sur fa1
configuration mixte 1 + 2 ré, (fa), sol, (do)
kurd_4 sur ré2
būsalīk_4 sur sol3
kurd_4 sur ré1 (variation en bayāt_4 en montée)
būsalīk_5 sur sol2
Kurd (Erlanger)
jahārkā_5 sur fa1 (en montée)

conventions :

- - - - - - Degré de corde à vide correspondant à l'accordage effectif du `ūd moderne
— · — · — Degré de corde à vide transposé
.... Degré intermédiaire servant de degré de repos ou d'appui
Rupture (par rapport à d'autres modes-échelles ou à d'autres explications théoriques) de la cohérence du système

En comparant les versions des deux auteurs pour ce dernier mode, nous constatons, à part l'insistance de Hélou sur les genres tétracordaux, le rétablissement par ce dernier du mi^b comme appui intermédiaire à la quarte du si^b. La mention de Hélou d'un intervalle de disjonction intégré au `ajam_5 sur si1$^b$ pour le mode Faraḥ-Fazā semble bien ici rentrer dans une logique de genres système, avec insistance sur la quarte tétracordale même pour les appuis non structurels (ne correspondant pas à des degrés-cordes à vide du `ūd). La comparaison avec l'analyse très différente de Mahdī pour le mode `Ajam-`Ushayrān (ligne 5), nous permet de nous rendre compte que ce dernier auteur a adopté une logique mixte qui, si elle intègre le degré de repos en si1^b, minimise son influence surtout à l'octave supérieure puisque le genre tricordal `ajam sur si2$^b$ est intégré dans le genre nahawand_5 sur sol2. La logique de Mahdī semble bien ici être d'avoir connecté entre eux deux systèmes, celui des modes Faraḥ-Fazā/`Ajam-`Ushayrān et celui du mode Kurd (lignes 5 à 7) : pour Mahdī, à part le degré de repos qui passe en ré1 pour le mode Kurd, la différence essentielle avec le `Ajam-`Ushayrān réside bien en la disparition du genre `ajam intégré au pentacorde nahawand, donc dans le rétablissement des genres sur appuis de cordes à vides (ou sur les degrés correspondants transposés à l'octave). Cette logique se retrouve chez les deux autres auteurs pour le même mode Kurd, avec réapparition pour eux du genre `ajam_5 (jahārkā_5) sur fa1 et rétablissement des genres système sur appuis en degrés structurels. Nous avons par conséquent ici deux ébauches de systèmes avec appuis concordants (sur si^b, do, fa et sol, et sur ré et sol), et une logique combinant les deux systèmes chez Mahdī.

En fait, et en étendant la recherche des appuis à l'ensemble des modes principaux (concept que nous reprendrons plus loin), nous pouvons nous rendre compte (tableau 1) que la presque totalité de ces modes utilise le principe des *genres système* et appartient à une des quatre configurations type illustrées sur la figure 13, ou encore combinent certaines configurations entre elles (configurations mixtes, principalement de types 1 et 2). La majorité (trois quarts) des configurations relevées sont de types 1 et 2 (sol–do–fa et la-ré-do), avec quelques occurrences pour la configuration particulière de type 3 comportant un appui en si^b, degré qui joue, comme nous le verrons plus loin, un rôle important dans l'échelle générale de la musique arabe. Le restant des modes laisse apparaître des configurations de type 4 ou mixtes, généralement imposées par l'existence d'un genre ḥijāz au sein de l'échelle.

Deux exceptions : Awj-Ārā et Lāmī

Les deux exceptions représentées par les modes Awj-Ārā et Lāmī confirment la règle générale : Awj-Ārā est en réalité un mode avec échelle Ḥijāz-Kār (traditionnellement sur tonique do1) transposée sur si1^{db}, erreur fondamentale d'Erlanger (et de Hélou) analysée en thèse par l'auteur [Beyhom 2003 , 315-318][22] ; les notations de ces deux musicologues résultent en fait du désir d'intégrer l'échelle de

[22] Le raisonnement concernant le mode Awj-Ārā est accessible sur le web (format pdf) sous http://www.beyhom.com/download/thesis/pdf/analyse_awj_ara.pdf.

ce mode, probablement issu de la tradition ottomane, dans l'échelle générale de la musique arabe (cf. IIe partie).

figure 13 Configurations type sur les exemples des échelles ascendantes des modes Rāst, Bayāt, Husaynī, `Ajam-`Ushayrān et Ṣabā

Configuration 1 de type Rāst [Hélou 1972, 107] [Erlanger 1949, 178]

rāst _4(5) sur do1
rāst_5 sur do2
rāst_4 sur sol2
rāst_4 sur do2
rāst_4 sur sol3
(disjonction)
(disjonction)

appuis : do1, (fa1), sol2, do2, (fa2), sol3

Configuration mixte 1 + 2 de type Bayāt [Hélou 1972, 118] [Erlanger 1949, 232]

jahārkā_5 sur fa1 (Erlanger)
jahārkā_5 sur fa1
disjonction
būsalīk_4 sur sol3
bayāt_4 sur ré2
būsalīk_4 sur sol2
disjonction
bayāt _4 sur ré1

appuis : ré1, (fa1), (sol2), do2, ré2, (fa2), (sol3), (do3)

Configuration 2 de type Ĥusaynī [Hélou 1972, 119] [Erlanger 1949, 240]

kurd_3 sur la3
bayāt_4 sur la2
bayāt_5 sur ré2
bayāt_5 sur ré1 (Erlanger)
bayāt_4 sur ré2
bayāt_4 sur la2
bayāt _4 sur ré1
disjonction (sous-entendue)

appuis : la1, ré1, (sol2), la2, ré2, (sol3), (la3)

Configuration 3 de type `Ajam-`Ushayrān [Hélou 1972, 100] [Erlanger 1949, 148]

`ajam_4 sur fa2
`ajam_5 sur si^{b2}
`ajam_5 sur si1^{b}
`ajam_4 sur fa1
disjonction
`ajam_4 sur fa2
`ajam_4 sur si^{b}2
disjonction
`ajam_4 sur si1^{b}
`ajam_4 sur fa1

appuis : si1^{b}, (mi1^{b}), fa1, si2^{b}, (mi2^{b}), fa2, (si3^{b})

Configuration 4 de type Ṣibā [Hélou 1972, 122] [Erlanger 1949, 282]
(influence du genre ḥijāz sur les appuis et passages d'octave)

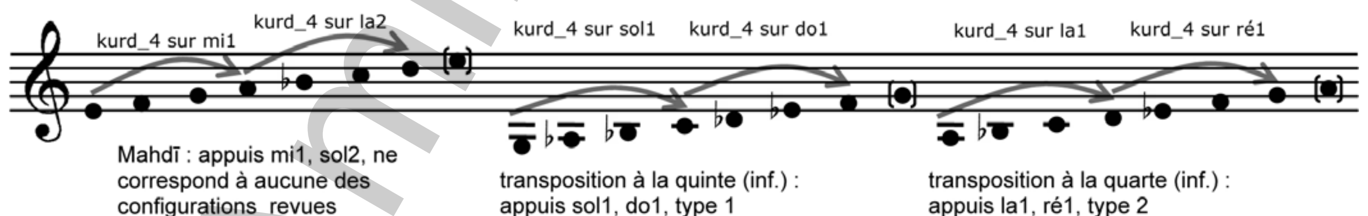
jahārkā_5 sur fa2
hijāz_4 sur do2
bayāt_3 sur ré1
sibā_5 sur ré1
hijāz_5 sur fa1
disjonction
disjonction
hijāz_4 sur do2
passage d'octave
jahārkā_4 sur fa2
sibā _4 sur ré1
hijāz_4 sur fa1

appuis : ré1, fa1, (si2^{b}), do2, fa2, (si3^{b}), (do3)

.... == Erlanger

Le Lāmī de Mahdī (ibidem p. 42) ne correspond à aucune des configurations type énumérées dans la figure 13 : il est en fait équivalent, de par son échelle, à un mode de si. Ce mode n'est pas décrit en tant que maqām à part entière par Erlanger[23] mais nous pouvons retrouver l'échelle correspondante chez lui en tant que variante du mode secondaire Shawq-Ṭarab descendant sur si^b, en configuration de type 2 [Erlanger 1949, 140], la tonique étant décrite comme controversée[24]. Une autre variante, celle du mode Zawq-Ṭarab [Erlanger 1949, 302], peut être relevée sur degré ré, en configuration mixte de types 1 + 2. D'autres descriptions [Jabaqjī, s.d.] assimilent cette échelle à celles des modes « Kurdayn » (sur la ou sur do) et « Kulbahar » (sur do également), mais il est notable que le Lāmī, bien que reconnu en tant qu'un des maqāmāt intégrés à la pratique musicale contemporaine, n'est généralement pas considéré comme un mode principal par les spécialistes de la musique arabe[25] : Mahdī signale également (idem.) que ce mode est originaire de l'Irak, et que « le sheikh des artistes d'Irak, notre ami le maître [ustādh] Muḥammad Al Qubanjī [est] le premier à avoir improvisé le maqām irakien sur [ce mode] ». Ceci laisse supposer une origine récente de ce maqām (XXe siècle) : par ailleurs, la description de Mahdī fait ressortir une échelle en mi-fa-sol-la-si^b-do-ré, avec deux genres kurd_4 (244) consécutifs (figure 14) ; l'exception est bien évidemment constituée par l'appui sur mi, le deuxième appui (la) pouvant s'intégrer dans un des schémas de configurations type considérés supra ; le raisonnement est actuellement ici assez simple, nonobstant le fait que ce mode est d'introduction récente, et qu'il semble être reproduit en quelque sorte par complaisance de Mahdī vis-à-vis de Qubanjī : les échelles de la musique irakienne suivent généralement les règles de notation turques, en décalage d'une quinte par rapport aux notations de la musique arabe classique ; en transposant l'échelle du Lāmī décrit par Mahdī à la quinte inférieure, nous retrouvons une notation plus classique (en terme de configurations type) en sol-la^b-si^b-do-ré^b-mi^b-fa, avec appuis en sol et do, compatibles avec la configuration de type 1. Dans l'hypothèse selon laquelle ce mode, d'introduction récente rappelons-le, aurait été transposé à la quarte, la description de l'échelle de ce mode serait conforme à la configuration de type 2 (échelle la-si^b-do-ré-mi^b-fa-sol avec appuis sur la et ré) que nous retrouvons pour le Kurdayn (ou « deux kurd_s ») de Jabaqjī (idem., p. 156).

figure 14 **notations du mode Lāmī**



[23] ni par Hélou.

[24] Ceci est probablement du à la vision d'Erlanger, influencée par le critère de de quinte juste à partir de la tonique, la quinte de ce mode (de si) ne se conformant pas à ce critère.

[25] Une étude extensive des échelles des modes de la musique arabe [Beyhom 2003, Vol. III, 14-71] fait ressortir que, sur treize auteurs revus en détail, seul Mahdī cite le mode Lāmī : les seules échelles correspondantes sont reproduites par deux auteurs cités en corps de texte (Erlanger et Jabaqjī). Le Lāmī est néanmoins reconnu par les musiciens, et a été utilisé par différents compositeurs contemporains à l'exemple de Muḥammad `Abdulwahāb dans son chant « Al Burtuqāl », sur les paroles de Bayram At-Tūnisī, dans le film « Yaḥyāl-Ḥub » (cf. [Saḥāb 1987 : 308]).

Conclusion de la première partie : *genres système*

Résumons ci-dessous l'hypothèse des genres système développée dans cette première partie :

1. Les appuis des modes principaux de la musique arabe classique (Machreq), tels que décrits par les théoriciens, correspondent aux cordes à vide du `ūd, accordées en quartes justes successives[26], selon deux configurations principales :
    a. sol, do, fa (configuration de type 1 – exemple du mode Rāst),
    b. la, ré, sol (configuration de type 2 – exemple du mode Ḥusaynī).
2. Ces deux configurations type se superposent dans le cas de certains modes (exemple du mode Bayāt en configuration mixte de type 1 + 2).
3. Les modulations se font principalement dans le cadre d'un tétracorde en quarte juste, mais sont parfois intégrées dans une quinte englobante (exemple du mode Sīkā).
4. L'intervention du genre ḥijāz impose souvent, de par la configuration particulière de ce tétracorde, un masquage des appuis *système* et/ou un contournement de l'octave (configuration de type 4 – mode Ṣabā).
5. Au schéma habituel des transpositions (à la quarte) se superpose un schéma implicite de décalage de la tonique avec conservation des appuis sur cordes libres, mais également parfois une conservation des modulations : ceci semble démontrer l'existence d'une esthétique de contournement des toniques (qarārāt), surtout par le choix d'un qarār dans une des zones « mobiles » (si^{b}-si^{db}-si et mi^{b}-mi^{db}-mi) ; le retour à une des configurations principales (type 1 ou 2) dès après l'exécution du premier genre semble être la règle : des schèmes de « réintégration » de la tonique dans une configuration type existent également (exemple du mode Sīkā).
6. Une configuration particulière est illustrée par le mode `Ajam-`Ushayrān dont l'échelle principale est semblable à celle du mode majeur de la musique occidentale (configuration 3) : cette configuration pourrait résulter d'une application de la configuration n°1 parallèlement à l'utilisation du si^{b} comme tonique (qarār).
7. Les autres exceptions semblent résulter d'éléments externes à ce répertoire (exemple du mode Awj-Ārā) ou d'introduction récente (exemple du Lāmī), et pour certains correspondent à des transpositions du mode de base sur une autre tonique (les deux exemples cités dans ce point).

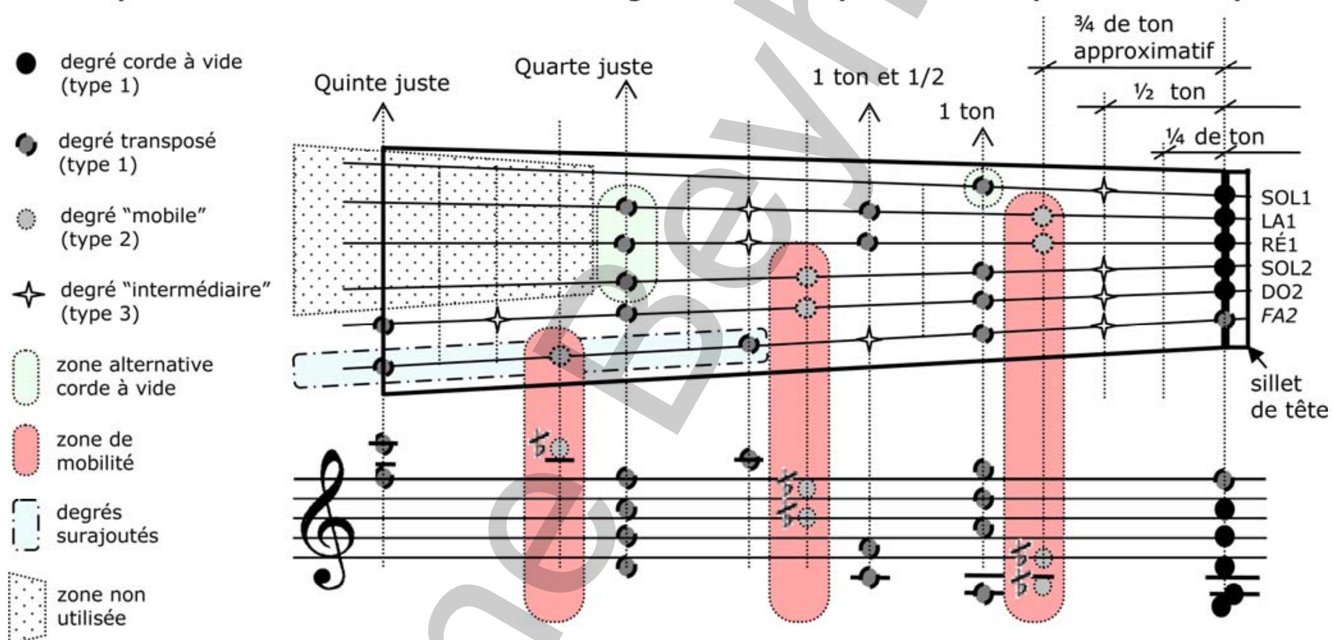
Il est donc légitime, à ce stade, de poser l'hypothèse générale de la structuration de la musique arabe contemporaine (XIXe – XXe siècles) sur la base de genres système principalement tétracordaux dont les appuis correspondent aux cordes à vide du `ūd (et aux degrés transposés correspondants), ce dernier étant considéré comme l'instrument principal des démonstrations théoriques pour cette musique.

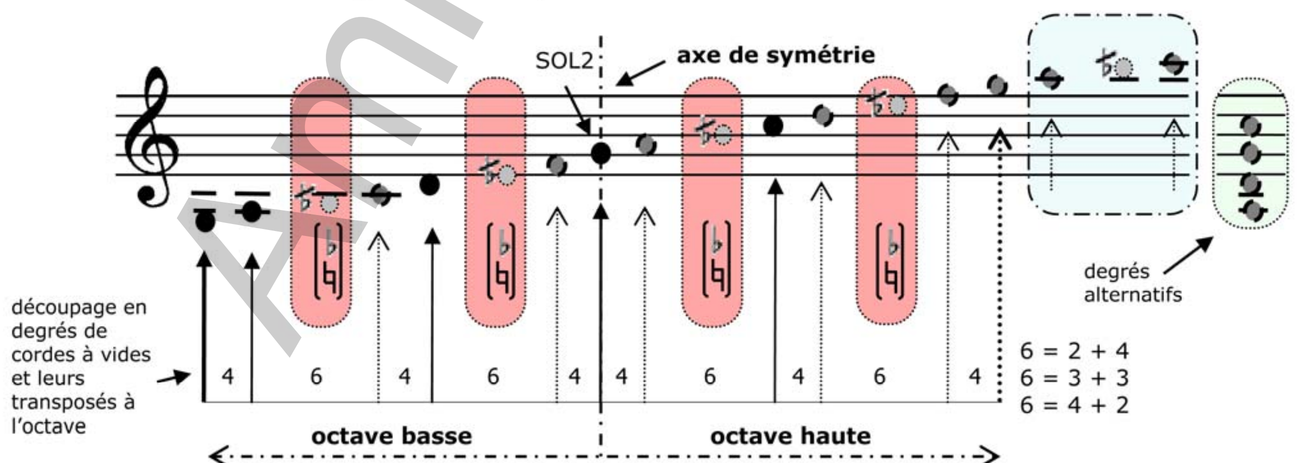
[26] À partir du la, avec la progression suivante : la-1 (transposé à la1), ré1, sol2 (centre modal, transposé à sol1), do2, fa2.

III. Échelle générale

Partant de cette analyse de la structure générale de la musique arabe classique (Machreq) en genres système, il est logique de s'intéresser à la structuration générale de l'échelle imposée par l'accordage du `ūd et son interaction avec la construction modale par genres ; en nous reportant aux deux schémas de la figure 15, nous remarquons que la structure générale de l'échelle, ramenée aux degrés des cordes à vide du `ūd et à leurs transposés, est symétrique autour du degré NAWĀ (ou sol2), avec huit técracordes en quarte juste structurant les deux octaves (et quatres quintes justes), soit les tétracordes compris entre sol1 et do1, la1 et ré1, do1 et fa1, ré1 et sol2 pour la première octave, et les tétracordes compris entre les degrés correspondants pour la deuxième octave.

figure 15 **Correspondances entre les doigtés du `ūd et les degrés de l'échelle générale de la musique arabe**





Le schéma de base imposé par cette structuration (due à l'accordage en quartes) comporte une succession de un ton (sol1 – la1), un ton et demi (la1, do1), un ton (do1 – ré1), un ton et demi (ré1 –

fa1) puis un ton (fa1 – sol2), qui se répète à l'identique à partir du sol2, et correspond à une échelle pentatonique anhémitonique sur sol. Remarquons par ailleurs que cette échelle pentatonique, qui peut être notée « 4 6 **4** 6 4 », est intrinsèquement symétrique (autour de l'intervalle central « **4** »), tout comme le système bi-octaviant est symétrique autour du degré sol2.

La structure de base du tétracorde, telle qu'elle apparaît à travers ce schéma, semble être constituée par un intervalle divisible en deux (le ton et demi) bordé par un intervalle de un ton précédant ou suivant le ton et demi. Pour compléter le tétracorde, les subdivisions possibles de ce dernier intervalle sont au nombre de trois : un demi-ton + un ton, un ton + un demi-ton, et trois quarts de ton + trois quarts de ton ; ces subdivisions nous permettent de retrouver les *tétracordes système*, ou genres « réguliers » (par adjonction d'un ton alternativement avant et après) suivants : [4 2 4 et 2 4 4], [4 4 2 et 4 2 4], [4 3 3 et 3 3 4] – notons ici que le genre nahawand (ou mineur 4 2 4) a deux possibilités d'occurrence par cette méthode de subdivision du tétracorde de base.

Avec ces cinq genres, nous possédons une panoplie de base pour la pratique de la musique arabe classique (Machreq), à laquelle manque cependant un genre principal, le ḥijāz (2 6 2), et un genre secondaire, le \`irāq (3 4 3). Dans le cas du genre \`irāq, polycorde de base du mode \`Irāq, l'analyse par les auteurs déjà cités fait ressortir (figure 16) que ce genre est soit assimilé à un tricorde ou à un pentacorde (en quinte juste) sīkā (Erlanger - Mahdī)[27], soit considéré comme un genre tétracordal à part entière (Hélou) mais avec retour ou arrêt, dans les trois analyses[28], sur le degré ré1 et remontée en genre bayāt (3 3 4) en configuration système de type 2. Le genre \`irāq est par conséquent plus considéré comme une transposition du tricorde sīkā, intégré au mode \`Irāq structuré sur des appuis système mixtes (type 1 et 2 en montée) ou de type 2 (en descente).

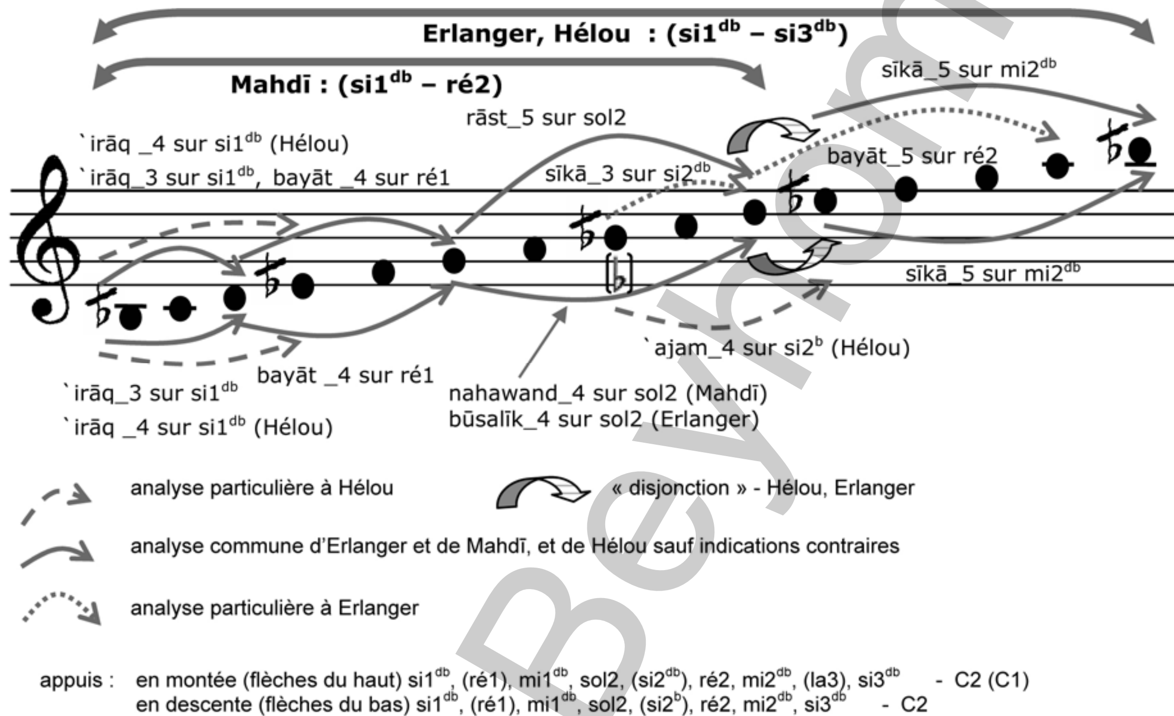
Quant au cas du genre ḥijāz, il pose, comme nous l'avons vu en 1e partie, le problème du masquage des appuis à cause de la grandeur de l'intervalle central (5/4 ou 6/4 de ton) et, corollairement, à cause de la petitesse des intervalles le jouxtant (1/2 ton ou 3/4 de ton) : il semblerait que les premiers théoriciens contemporains connus à avoir utilisé une grille de 24 quarts de ton qualitatifs, \`Aṭṭār et

[27] Comparer avec la note n° 16.

[28] Hélou, fidèle à sa conception avant tout tétracordale en sous-systèmes, refait la jonction à l'octave par un genre pentacordal sīkā (de mi2^{db} à si3^{db}). Il faut également noter ici que le maqām \`Irāq intègre, comme beaucoup d'autres modes de la musique arabe, des notes non structurelles utilisées dans le cadre, par exemple, de la mise en valeur d'un tétracorde particulier au sein du mode, ici l'utilisation d'un fa1$^{\#}$ comme « sensible » pour mettre en valeur la modulation en genre nahawand sur sol2. Ces notes « non structurelles » (mais connues et utilisées par les musiciens) attestent la prééminence de l'entité scalaire, principalement le tétracorde, dans le traitement mélodique en musique arabe contemporaine, mais viennent également souligner l'importance de la structuration de l'échelle par genres système. Citons également, par souci d'exhaustivité, la possibilité d'utiliser au sein du maqām \`Irāq un bayāt_5 sur la2 et d'intégrer le sīkā_3 dans un genre rāst_5 sur sol1 (dans le cadre du cheminement mélodique - selon Saad Saab, \`ūdiste libanais), ou encore l'extension possible du sīkā_3 en un \`irāq_5 sur si1$^{db}$ (selon Hamdi Makhlouf - \`ūdiste tunisien). Le \`ūdiste Saad Saab utilise également et de manière transitoire une quinte « juste » si1^{db} – fa1^{dd} à certains moments du cheminement mélodique.

Mīshāqā [Shiloah 1995, 252][29], aient circonscrit les degrés utilisables sur la grille bi-octaviante en quarts de ton de la musique arabe, connue déjà au XIXe siècle[30], à un certain nombre de degrés nommés. En effet, sur les 25 degrés possibles pour une octave subdivisée en quarts de ton (vingt-quatre intervalles), `Aṭṭār ne nomme que 15 degrés, les autres étant des « Tīk(āt) » et des « Nīm(āt) »

figure 16 **Échelle du mode `Irāq [Hélou 1972, 102], [Erlanger 1949, 158], et `Irāq-Sharqī [Mahdī 1982, 41]**



[29] Shiloah considère que ces deux théoriciens préconisaient une grille de quarts de ton équidistants (« Le principe de division en quarts de ton équidistants est attribué au théoricien et mathématicien syro-libanais Mikhā'īl Mashāqā [Mishāqā] (1800-1888], qu'aurait précédé son maître, le mathématicien et théoricien syrien Muḥammad Ibn Ḥusayn `Aṭṭār-Zāde [ou `Aṭṭār] ») : dans l'édition de 1996 de l'ouvrage de Mīshāqā [Mīshāqā – Fatḥallā ed. 1996 : 126 – note 1] Isis Fatḥallā semble préconiser un point de vue plus nuancé. Mīshāqā, qui a été l'élève de `Aṭṭār [ibid. : 113-114], a critiqué la division de la corde en « quarts de ton » équidistants de ce dernier [idem, p. 114-126], et préconise de fait une division « grecque » de l'octave en « 68 minutes », avec des intervalles correspondant à 12, 9, 7, et 3 minutes (équivalant à un ton, trois quarts de ton, un demi-ton et un quart de ton en notation approximative en multiples du quart de ton) [idem, p. 126-127]. Voir également, même page chez Shiloah, les noms des degrés de l'échelle – grille de la musique arabe : dans cette liste, nous pouvons relever une erreur de Shiloah qui affirme que `Aṭṭār divise la double octave en 48 hauteurs, là ou Shiloah n'en cite que 47, de sol1 (YĪKĀ [yekah]) à sol3 [ramal tūtī] compris - or une subdivision en quarts de ton de la double octave génère, avec les bornes sol1 et sol3, 49 hauteurs ; une revue détaillée des hauteurs reproduites par Shiloah fait effectivement ressortir l'absence de deux degrés, le Kurd (mi1^{b}) et le Ḥiṣār (la2^{b}), soulignés et en bleu dans le

Tableau 2.

[30] Shiloah (idem, p. 253) précise que cette théorie du « quart de ton » exposée par Mīshāqā « était connue à la fin du XIXe siècle, au Proche-Orient » : la raison de cet anachronisme m'est inconnue, mais il est évident que si le livre de Mīshāqā a été publié en 1849 à Boston (citation de l'auteur en même page) et que `Aṭṭār ait précédé Mīshāqā (ce dernier fait remonter sa première rencontre avec `Aṭṭār à 1828 [Mīshāqā – Fatḥallā 1996 : 113-114], avec déjà à l'époque des discussions théoriques sur le système en multiples en quarts de ton avec `Abdullāh Afandī Mahrdār), cette théorie devait déjà être connue à partir du premier quart du XIXe siècle.

des degrés ayant une dénomination propre. Les Tīkāt et les Nīmāt[31], qui rajoutent ou enlèvent, respectivement, un quart de ton au degré possédant une dénomination propre[32], contribueraient, selon Fārūqī [1974, 66 – cité par Marcus, 103], à compléter l'échelle théorique en quarts de ton « de manière à reproduire un système logique ». Fārūqī conclut dans son étude que « seuls quatorze des vingt-quatre degrés sont inclus dans les maqāmāt importants [principaux] » [ibid. 67], ce que commente Marcus [ibid.] en précisant que ces quatorze degrés correspondent aux sept degrés principaux de l'échelle de la musique arabe (do, ré, mi^{db}, fa, sol, la ,si^{db}) et aux sept `arabāt/anṣāf, ou compléments sur une grille-échelle en demi-tons[33]. Ces derniers degrés, tout « comme les notes fondamentales [de l'échelle de la musique arabe], … ont chacun reçu leur propre dénomination arabo-persane » [ibid., 88].

Ces degrés, répartis sur l'échelle théorique en quarts de ton des musicologues arabes contemporains, sont reproduits avec leurs dénominations actuelles sur le tableau 2. Nous pouvons constater ici, à part l'existence des trois types de notes reconnues par Marcus, les notes fondamentales, les « anṣāfs » (ou « demis »), et les Tīkāt ou Nīmāt, la possible existence de deux grilles superposées, l'une en multiples de demi-ton, et la seconde reproduisant l'échelle générale du maqām Rāst (en fait ceux de l'échelle du maqām Yīkā de sol à sol) : posons à ce stade l'hypothèse que cette grille composite, débarrassée des Tīkāt et Nīmāt, est à la base des maqāmāt principaux de la musique arabe tels que décrits par les différents musicologues contemporains, et vérifions cette hypothèse en reportant ces degrés sur la touche du `ūd classique (figure 17). L'« échelle générale effective de la musique arabe » proposée sur cette figure fait ressortir une symétrie absolue sur la touche du `ūd autour de deux axes (axi-symétrie), l'un vertical et positionné à la hauteur de 5/4 de tons à partir du sillet de tête, et le deuxième horizontal et positionné entre les cordes en ré1 et sol2 : cette configuration correspond à la symétrie déjà constatée autour du NAWĀ ou sol2. Les « zones de mobilité » correspondent à deux zones centrées autour des mi^{db} et si^{db}, les autres zones relevant de la division « classique » de l'octave sur grille de demi-tons : les deux zones exceptionnelles, comportant le sol1 – la1 et le fa2 – sol3, sont en fait des extensions par le bas et par le haut des deux zones de symétrie, et servent à compléter la double octave (sol3 par démanché sur la corde du bas en do2) tout en fournissant la note fondamentale YĪKĀ (sol1 par rajout de la corde basse).

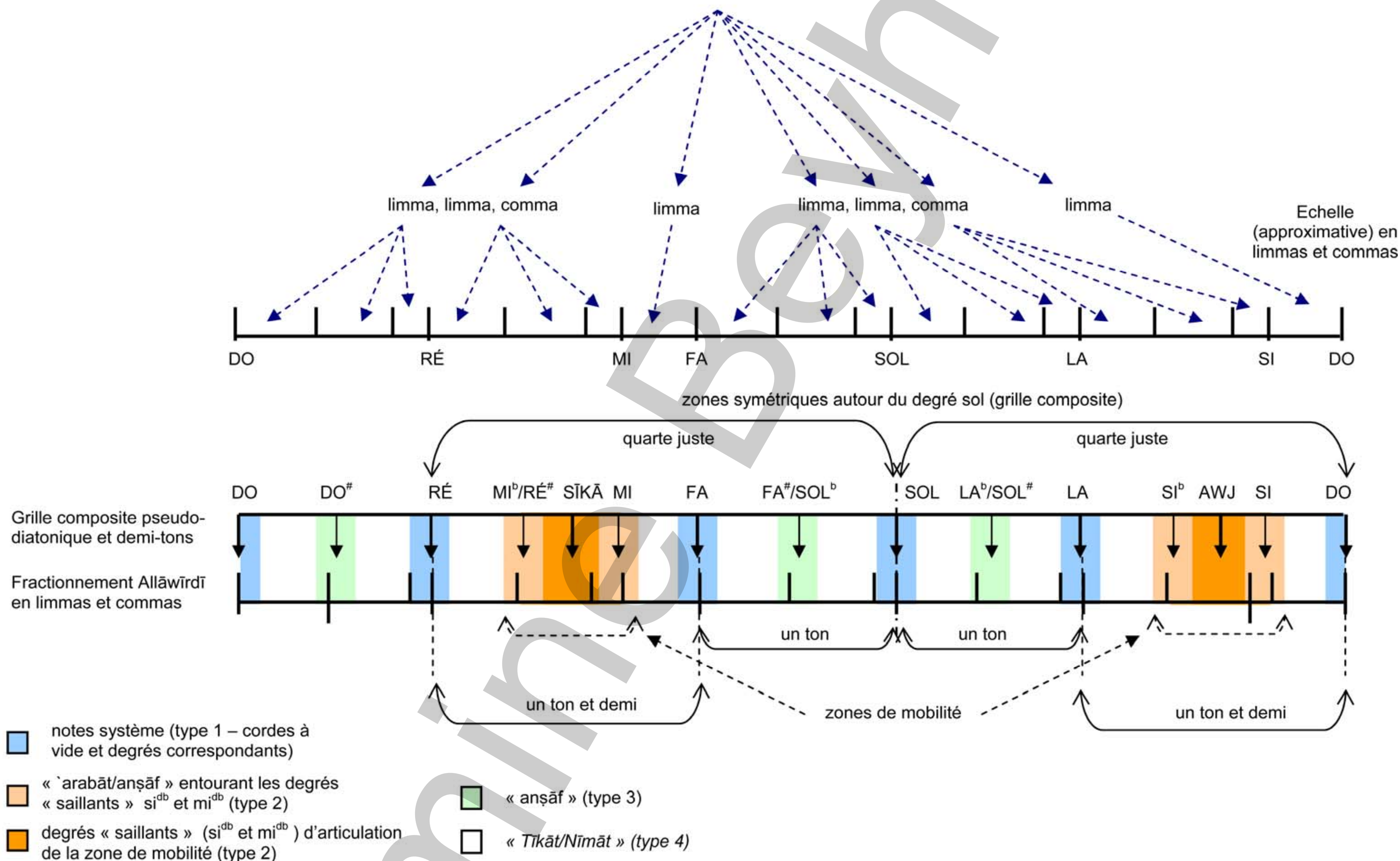
[31] Tīkāt == pluriel de Tīk, Nīmāt == pluriel de Nīm.

[32] À l'exclusion des degrés de l'échelle principale du maqām Rāst, comme nous le verrons plus loin.

[33] Marcus développe le concept de `arabāt/anṣāf en p. 88 – 95 de sa thèse : le concept des `arabāt s'écarte cependant particulièrement de celui des anṣāf, puisque, selon Fārūqī [idem p. 65] il concernerait les degrés intermédiaires entre les degrés principaux. Une confusion certaine règne dans le monde de la musique arabe par rapport à ces termes, y compris chez les plus grands interprètes [cf. Bachīr : 14, 17].

figure 17 **Correspondances entre l'échelle générale de la musique arabe (en SĪKĀ et AWJ) et les doigtés sur la touche d'un `ūd accordé à la manière contemporaine (musique arabe classique du Machreq)**

12 limmas + 5 commas = échelle systématiste à 17 intervalles par octave



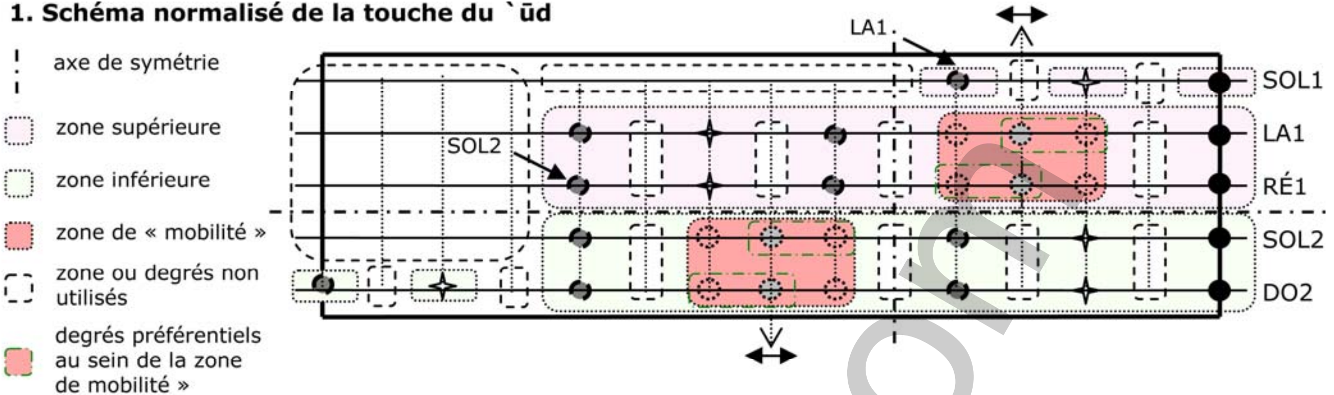
Par cette division de la touche du `ūd, nous obtenons quatre qualités de notes pour l'échelle générale de la musique arabe :

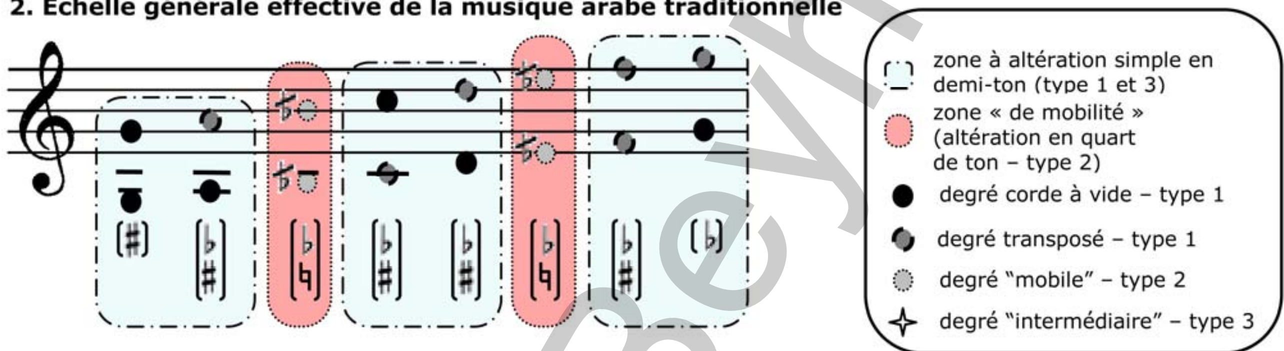
1. les *degrés système* correspondant à des appuis des *genres système* (sol1-2-3, la1-2, do1-2, ré1-2, fa1-2), et possédant une qualité de résonance particulière à cause du système de cordes à vide accordées en quarte : ces degrés structurent la trame de base de l'échelle générale en un pentatonisme anhémitonique bi-octaviant sur tonique sol1, et symétrique autour du *centre modal* sol2, mais également au sein de l'octave autour de l'intervalle central de un ton (entre do et ré), [cinq degrés par octave, plus l'octave]
2. les *degrés saillants* des *zones de « mobilité »*, soit si1-2^{db} et mi1-2^{db} ainsi que leurs voisins immédiats, au quart de ton près (si1-2^{b}, si1-2, mi1-2^{b}, mi1-2), [six par octave]
3. les degrés-complément complétant la grille sous-jacente en demi-tons (sol1-2$^{\#}$/la1-2^{b}, do1-2$^{\#}$, fa1-2$^{\#}$/sol3^{b}) [trois par octave],
4. les Nīmāt et les Tīkāt, ou altérations en notation équivalente occidentale des degrés de niveau 1 en quart de ton (sol^{dd}, la^{db}, la^{dd}, do^{db}, do^{dd}, ré^{db}, ré^{dd}, fa^{db}, fa^{dd}, sol^{db}), qui servent principalement à compléter l'échelle théorique sur trame de quarts de ton, pour les transpositions non-traditionnelles [dix par octave] : dans leurs dénominations et leur utilisation effective, ces degrés sont des altérations des degrés de niveau 3 et des degrés de bordure des degrés saillants mi^{db} et si^{db} ; par exemple, un NĪM-ḤIJĀZ est placé un quart de ton en dessous du degré ḤIJĀZ, et correspond à un fa1$^{\#}$ demi-bémolisé ou, en tempérament égal, à un fa^{dd}.

L'échelle résultant de la superposition des degrés de type 1, 2 et 3 est, en tenant compte d'une tolérance minimale sur les emplacements des degrés, compatible avec l'échelle générale de la musique arabe proposée par les systématistes (école de Ṣafiyuddīn Al Urmawī) et reprise par Allāwīrdī (figure 17).

Dans l'hypothèse que je présente ici, les degrés des trois premiers types représentent des degrés « structurels » inhérents à l'échelle générale de la musique arabe, tandis que les degrés de quatrième type sont le résultat de transpositions particulières ou de modulations ponctuelles, ou encore de rajouts théoriques pour compléter la grille de 24 quarts de ton à l'octave. Cette hypothèse, déjà posée de manière simplifiée dans la thèse de Fārūqī, est écartée par Marcus [idem p. 103 – 106] qui argumente que, sur la totalité des maqāmāt de la musique arabe, plusieurs modes utilisent des degrés « tīkisés » ou « nīmisés » (comprendre des degrés structurels « élevés ou abaissés d'un quart de ton ») ce qui écarte d'emblée une « réduction » de l'échelle générale aux quatorze degrés des trois premiers types que je décris ci-dessus. Avant de clarifier le raisonnement aboutissant à une adoption de cette dernière échelle comme représentative de l'essence de la musique arabe telle que la conçoivent les musiciens contemporains, attardons-nous un peu sur la représentation que nous en donne Fārūqī [1975, 65-69].

figure 18 **Correspondances entre l'échelle générale de la musique arabe (en SĪKĀ et AWJ) et l'échelle limma-commatique [Allāwīrdī 1949, 597]**



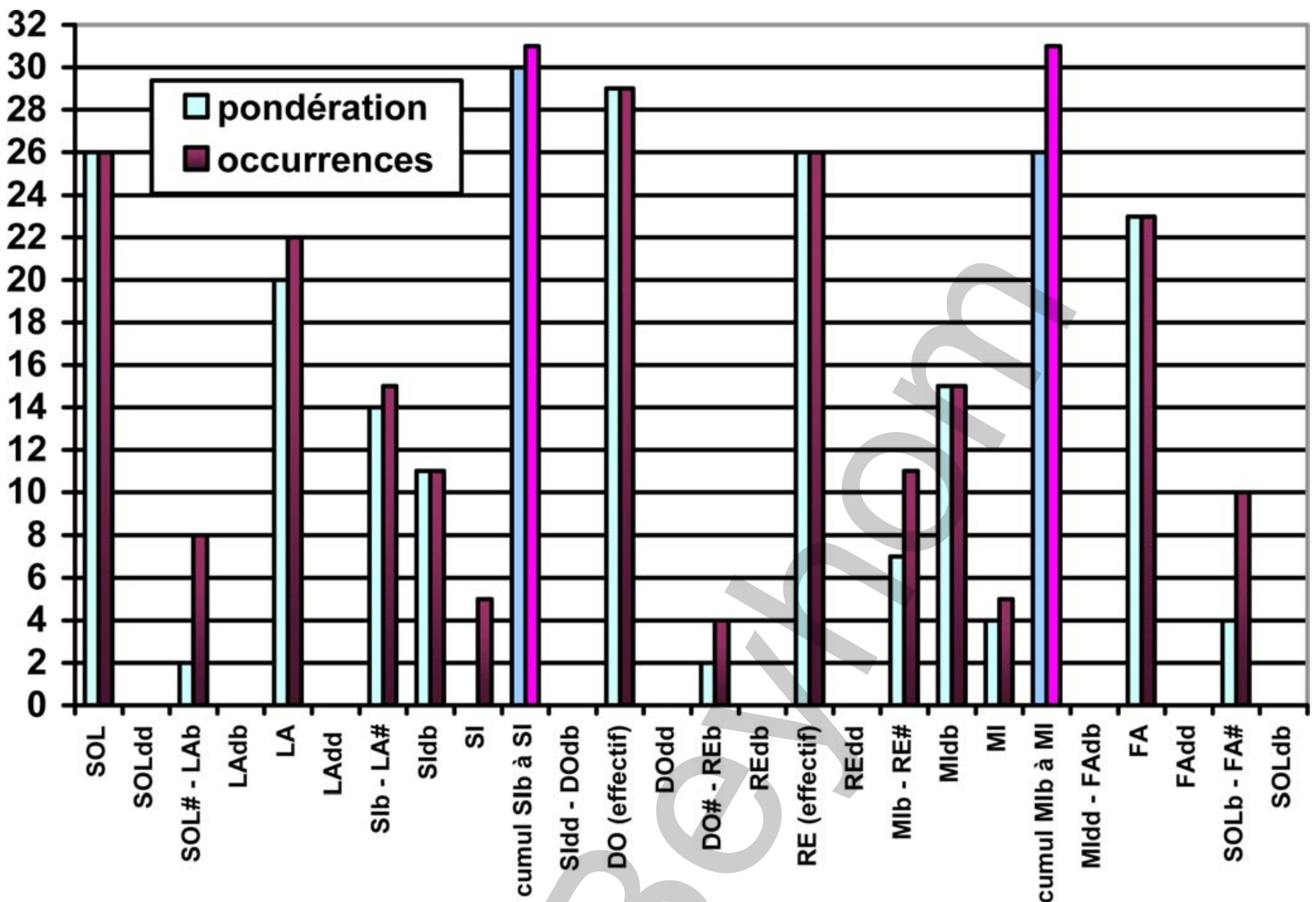


Ce dernier auteur effectue une étude statistique sur ce qu'il appelle les « maqāmāt les plus importants » de la musique arabe entérinés au Congrès du Caire (1932), et reproduits par Erlanger [Erlanger 1949, 111-115] en tant que « maqāmāt usuels », ou « maqāmāt les plus essentiels à connaître ». Cette notion d' « importance » d'un maqām, déjà abordée dans la partie consacrée aux genres système, est primordiale dans la conception de la musique arabe : en effet, la majorité des auteurs (dans notre cas d'étude les trois auteurs concernés soit, avec Erlanger, Hélou et Mahdī) reprend cette représentation, généralement sans explications sur la pertinence du choix de ces maqāmāt par rapport à l'ensemble du répertoire musical (et des maqāmāt), à part leur « fréquence d'utilisation ».

Fārūqī offre une première explication à ce phénomène, et propose un diagramme [p. 68] pour les fréquences d'occurrences de degrés de la grille de 24 quarts de ton à l'octave dans les échelles de ces modes « principaux », diagramme que je reproduis infra, corrigé et augmenté[34].

graphique 1 : **Relevés d'occurrences de degrés de la trame sur 24 quarts de ton dans les échelles des maqāmāt principaux reproduits par Erlanger [Fārūqī 1975, 68] – corrections et compléments par l'auteur**

[34] Les erreurs principales dans les relevés de Fārūqī concernent les occurrences pour le do (19 alors que j'en trouve 29), et pour le ré (22 là où j'en trouve 26).



Pour Fārūqī, les degrés principaux de l'échelle de la musique arabe sont ceux que je classe sous les trois niveaux 1, 2 et 3 : les relevés détaillés d'occurrences de ces degrés dans les trente modes principaux décrits par Erlanger et effectués par l'auteur (cf. infra tableau 3) font ressortir une prépondérance des degrés de type 1 (avec des nombres d'occurrences supérieurs ou égaux à 20 – sur fond bleu), ainsi qu'une confirmation de l'importance des degrés de type 2 (sur fond orange) et des deux zones de mobilité définies précédemment. Le relevé des occurrences cumulées de ces degrés (dans les zones de mobilité si^{b}-si^{db}-si et mi^{b}-mi^{db}-mi) dépasse même le nombre de modes décrits (une occurrence pour chaque cas de figure), à cause de l'interférence du mode Awj-Ārā[35]. Les valeurs cumulées des occurrences de degrés dans chacune de ces deux zones de mobilité sont par conséquent comparables aux nombres d'occurrences des degrés de type 1, et peuvent être intégrés à l'échelle générale de la musique arabe : le nombre d'occurrences du degré si^{b} est remarquable, et indiquerait une préférence pour ce degré en musique arabe classique, au détriment du degré si^{db} ; ceci expliquerait le phénomène relativement courant de modes non octaviants, par déplacement à l'octave de la tonique du degré si^{db} vers le degré si^{b} (à l'exemple du mode Bastānikār). Les degrés de type 3 (sur fond vert) ont un nombre d'occurrences réduit, surtout en cas de prise en compte de l'influence du genre ḥijāz sur le déplacement des degrés adjacents à l'intervalle central de ce genre, valant 6/4 de ton (tirets roses). Il est notable par ailleurs que, sur les 13 occurrences de genres ḥijāz

[35] Cf. note n° 22.

dans ces maqāmāt principaux, toutes prennent appui sur des degrés de type 1 (cordes à vide) et se concluent sur des degrés de type 1 également (11 occurrences) ou encore sur le si^{b} (2 occurrences) : ceci est un indicateur supplémentaire sur le rôle structurel de ces degrés en musique arabe contemporaine[36].

La pondération par soustraction des degrés soumis à l'influence de l'intervalle central du genre ḥijāz (6/4 de ton) accentue la prédominance des degrés de types 1 et 2 (cf. graphique 1 et tableau 3). Par ailleurs, une recherche supplémentaire sur les toniques de tous les modes décrits par Erlanger (chiffre **1** dans le tableau) fait ressortir l'utilisation uniquement des degrés des deux premiers niveaux pour les toniques (qarārāt), avec une seule occurrence pour le degré si^{b}, et à l'exclusion des degrés mi^{b}, mi, et si, ce qui, avec la pondération introduite suite à l'utilisation d'un genre ḥijāz, contribue à relativiser l'appartenance de ces quatre derniers degrés au niveau 2 et à accentuer l'importance structurelle des *degrés saillants* mi^{db} et si^{db}. Ces observations tendent à confirmer une *hiérarchie système* des degrés de l'échelle générale de la musique arabe, basée sur l'accordage du `ūd : le concept même de modes « principaux » pourrait résulter d'une référence consciente ou non des musicologues, occidentaux ou orientaux, à cette échelle générale hiérarchisée. Par contre, l'objection de Marcus, consistant en un relevé d'exceptions à la règle exposée dans cet article, ne peut tenir ; dans un registre voisin, Arom écrivait [1985, 254] : « Transcrire un événement musical, ce n'est pas le "photographier" ; c'est plutôt dégager ses traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettent son identification ». Par analogie, une méta-analyse d'un répertoire musical se doit d'aller à l'essentiel, aux traits caractéristiques communs aux diverses subdivisions composant ce répertoire : les exceptions existent soit pour « confirmer la règle », soit parce qu'elles correspondent à des interférences externes à ce répertoire ; le fait même que les musiciens traditionnels et les musicologues soient unis dans leur affirmation de l'existence de « maqāmāt principaux » indique bien que ce concept, même si le critère de « principalité » n'est pas explicité par leurs soins, est reconnu au sein de la communauté musicale de la musique arabe. Il est donc tout à fait légitime de les considérer comme un corpus de référence, auquel devront se référer, pour études comparatives, les analyses de détail des modes « secondaires ».

Il est intéressant à ce stade de reprendre la notion de « système », dans la double acception de « système scalaire » ou système constitué sur une échelle non hiérarchisée, et de « système

[36] En nous reportant au tableau 1 nous pouvons nous rendre compte que Hélou suit tout à fait cette logique des appuis de type 1 pour le genre ḥijāz, et que Mahdī intègre parfois le degré fa$^{\#}$ comme appui possible d'arrivée de ce genre : dans ces deux derniers cas (les modes Nakrīz et Nawā-Athar [Mahdī 1982, 31]), Mahdī utilise en fait un genre « nawā-athar » tétracordal 426 qui ne prend pas en compte l'intégrité du genre ḥijāz (262) ni le critère de quarte ou quinte juste(s). La meilleure représentation du genre nawā-athar est pentacordale en quinte juste intégrant le tétracorde ḥijāz, soit 4262, ce qui exclut de facto le fa$^{\#}$ comme appui théorique (rétabli sur sol). Voir également le tableau 4 pour les appuis des autres genres principaux, qui suivent la même logique que le ḥijāz.

modal » intégrant cette hiérarchisation : le sous-système[37] de l'échelle non hiérarchisée du mode `Ushayrān (sur qarār « la » dans le tableau 3) équivaut à 3 3 4 3 3 4 4 dans une notation exprimant les intervalles successifs (et approximatifs) en multiples du quart de ton, et appartient à l'ensemble des échelles octaviantes comportant 3 intervalles de 4/4 de ton et 4 intervalles de 3/4 de ton. Ce sous-système, dans la classification que je préconise, est décrit par la suite (19,4,3343344)[38] ce qui détermine son appartenance à une contenance exprimée par le nombre d'intervalles de grandeurs différentes que contient son échelle (en secondes successives – cette contenance spécifique de 3 intervalles de 4/4 de ton et de 4 intervalles de 3/4 de ton a reçu le n° « 19 »), la disposition caractéristique de ces intervalles (combinaison n° « 4 ») ainsi que la valeur des intervalles successifs de l'échelle (ici 3343344). À partir du `Ushayrān sur la, nous pouvons décaler la tonique sur les degrés successifs de l'échelle, tout en donnant un numéro de décalage, ce qui revient à exprimer, par exemple, le sous-système du mode `Ushayrān sous (19,4,1,3343344), le troisième nombre rajouté, ici le « 1 » servant à préciser que cette échelle de sous-système correspond au « premier décalage » de la tonique. En observant la colonne de droite du tableau 3, nous nous rendons compte que, à part l'échelle principale du mode `Ushayrān sur la, cinq autres échelles appartiennent à ce système, soit les sous-systèmes du mode Yīkā sur sol (19,4,7,4334334), du mode `Irāq sur si^{db} (19,4,2,3433443), du mode Rāst sur do (19,4,3,4334433), du mode Ḥusaynī sur ré (19,4,4,3344334) et du mode Sīkā sur mi^{db} (19,4,5,3443343). À cette série de sous-systèmes manque l'échelle (19,4,6,4433433) correspondant au mode Najd peu cité dans la littérature spécialisée ce qui confirmerait son appartenance aux modes « secondaires »[39].

Comparons l'analyse de ces différents modes sur l'exemple du tableau 1 en première partie d'article : nos six modes sont sur un fond grisé et se rapportent à l'une des deux configurations type 1 ou 2, ce qui permet de poser l'hypothèse de l'existence de deux systèmes modaux incomplets pour l'échelle sol1-la1-si1^{db}-do1-ré1-mi1^{db}-fa1-sol2, le premier correspondant à la configuration type 1 et composé des modes Yīkā sur sol1, Rāst sur do1 et Sīkā sur mi1^{db}, et le deuxième correspondant à la configuration type 2, et composé des modes (Ḥusaynī-)`Ushayrān sur la1, du mode `Irāq sur si1^{db}, et du mode Ḥusaynī sur ré1. Ainsi, au schéma simple de décalage des systèmes scalaires par toniques successives sur les degrés d'une échelle donnée, se superpose un schéma de « calage » et d'alternance des appuis sur les cordes à vide du `ūd, particularité de la musique arabe classique (Machreq) qui contribue à lui donner son cachet propre.

Partant de ces considérations, nous allons essayer d'explorer plus en profondeur les caractéristiques de l'échelle générale de la musique arabe en relation avec les genres de cette musique : un relevé

[37] Le sous-système correspond, dans la méthode de la *Systématique modale* mise au point par l'auteur, à une échelle (ici heptatonique) avec un point de départ (tonique) quelconque au sein de la double octave : par exemple, les échelles des modes de do, de ré, etc. sont des sous-systèmes de l'échelle système 4424442|4424442.

[38] Le chiffre « 0 » de début, indicateur d'une échelle octaviante, est implicite dans ces notations.

[39] décrit dans [Erlanger 1949, 332] sur fa1 : la structure intervallique de ce mode (4433433) exclut une quarte juste à partir de la tonique, ce qui est très probablement la raison principale de son « exclusion » par une majorité de théoriciens.

simple des degrés utilisés dans les descriptions des genres par les trois auteurs revus dans la partie consacrée aux genres système (tableau 4 et graphique 2) montre que les degrés utilisés, ici indépendamment de leurs nombres d'occurrences, appartiennent tous à l'échelle générale décrite en figure 17, à part le degré sol2^{db} de type 4, appartenant au genre rakb (3335) décrit comme genre « spécial » par Erlanger. Ce genre n'est pas reproduit dans les descriptions de Mahdī et de Hélou, et n'est pas utilisé dans les analyses des modes principaux par Erlanger : la principale occurrence de ce genre, en fait, se situe dans une variante ascendante du mode Rakb (qui ne figure pas parmi les modes « principaux ») dont l'analyse est reprise en figure 20. La structure intervallique du genre rakb (3335) est en fait assez proche de celle d'un autre genre, également décrit comme « spécial » par Erlanger (mais qui, à l'encontre du genre rakb, est d'utilisation très commune au Machreq), le genre ṣabā (3326) ; ces deux pentacordes sont généralement complétés, dans l'échelle des modes correspondants, par un intervalle de demi-ton destiné à rétablir l'intégrité du genre ḥijāz[40] (262) dont le tricorde (26) forme la dernière partie du pentacorde ṣabā. Dans l'hypothèse d'une équivalence entre les différentes formes du genre ḥijāz, soit les tétracordes 262, 352 et 253, le genre rakb 3335 peut ainsi être ramené au genre ṣabā 3326 ce qui est reproduit en figure 20 (troisième ligne) en tant qu'alternative (théorique) ascendante que je propose pour ce mode.

À part ce degré (sol2^{db}), les trois descriptions de genres ne reprennent que des degrés de niveau 1, 2 ou 3, avec quelques notes manquant dans les deux octaves pour Mahdī, et une utilisation complète de l'octave (degrés ramenés à l'octave) par Hélou. La partie utilisée sur la touche du `ūd par ces genres est fragmentaire : il en est tout à fait autrement quand nous observons le relevé des degrés utilisés dans les modes décrits par ces auteurs (figure 21) ; ici, la correspondance chez Hélou est parfaite avec la totalité de l'échelle générale et des zones correspondantes sur la touche du `ūd. Mahdī n'utilise, pour ses descriptions théoriques, que la partie en jeu traditionnel (sans « démancher »), en excluant les degrés fa2$^{\#}$ et sol3, et en utilisant le degré « dissident » la2^{db} dans le mode secondaire Nayrūz-Rāst[41]. Dans le cas des descriptions d'Erlanger, les degrés utilisés sont ceux de l'échelle générale effective pour les modes principaux, avec exclusion du démanché et un degré manquant, le si1. Dans la description des modes secondaires, Erlanger n'utilise toujours pas ce si1, mais rajoute les degrés fa2$^{\#}$ et sol3 de démanché, ainsi que les degrés « dissidents » la1^{db}, fa1^{dd}, sol2^{db}, la2^{db} et fa2^{db}.

Pour comparaison, un relevé d'occurrences de degrés de maqāmāt reproduits par Marcus (

graphique 2graphique 2)[42] fait ressortir, pour 65 échelles considérées, deux occurrences de la^{dd} et deux autres de fa^{dd}, sortant du cadre de l'échelle générale proposée dans cet article : la première occurrence de la^{dd} a lieu au sein du mode « Nīrz » (ou Nayrūz) commenté supra (et note n° 41) ; la

[40] Ce genre est généralement utilisé pour les analyses théoriques sous sa forme scalaire complète, bien qu'il puisse être utilisé, dans la pratique, sous la forme de son premier tricorde (26).

[41] L'échelle du mode Nayrūz-Rāst est en fait celle du mode Yīkā, transposée sur do1.

[42] Les toniques sont différenciées des degrés « internes », et le cumul des deux correspond au nombre total d'occurrences : la pondération par le genre ḥijāz n'est ici pas prise en compte.

deuxième occurrence de ce degré se situe au sein du mode « Bayyātayn » (ou « deux bayāt », à comparer avec le « Kurdayn » de Jabaqjī en page 18 supra), qui, comme son nom l'indique, est formé par deux genres bayāt successifs (sur ré1 et sol2) : ce mode est en fait une transposition du mode Ḥusaynī-`Ushayrān sur la1 (3 3 4 3 3 4 4 RS), reproduit par Marcus au sein de la même « division », sur la même page [843]. La première occurrence de fa[dd] résulte d'une variation de l'échelle du Yīkā sur sol1 (4 3 3 4 3 3 4) qui voit son deuxième genre rāst (4 3 3) remplacé par un genre `ajam (4 4 2 – ou « majeur ») sur do1 (4 3 3 4 4 2 4) ; la deuxième occurrence de ce degré se situe au sein de l'échelle du mode « Nishābūrk » sur ré1 (4 3 3 4 3 3 4), l'échelle de ce mode peu utilisé correspondant en fait à une transposition du même Yīkā sur ré1 : nous trouvons là, dans ces « exceptions à la règle », et à travers le relevé des toniques (notes de repos), une confirmation de notre échelle générale pour les modes principaux de la musique arabe classique (Machreq).

graphique 2 : <u>Relevés d'occurrences de degrés de la trame sur 24 quarts de ton dans les échelles des maqāmāt de [Muḥammad 1984) et [Surūr 1986], reproduits dans [Marcus 1989, 842-844]</u>

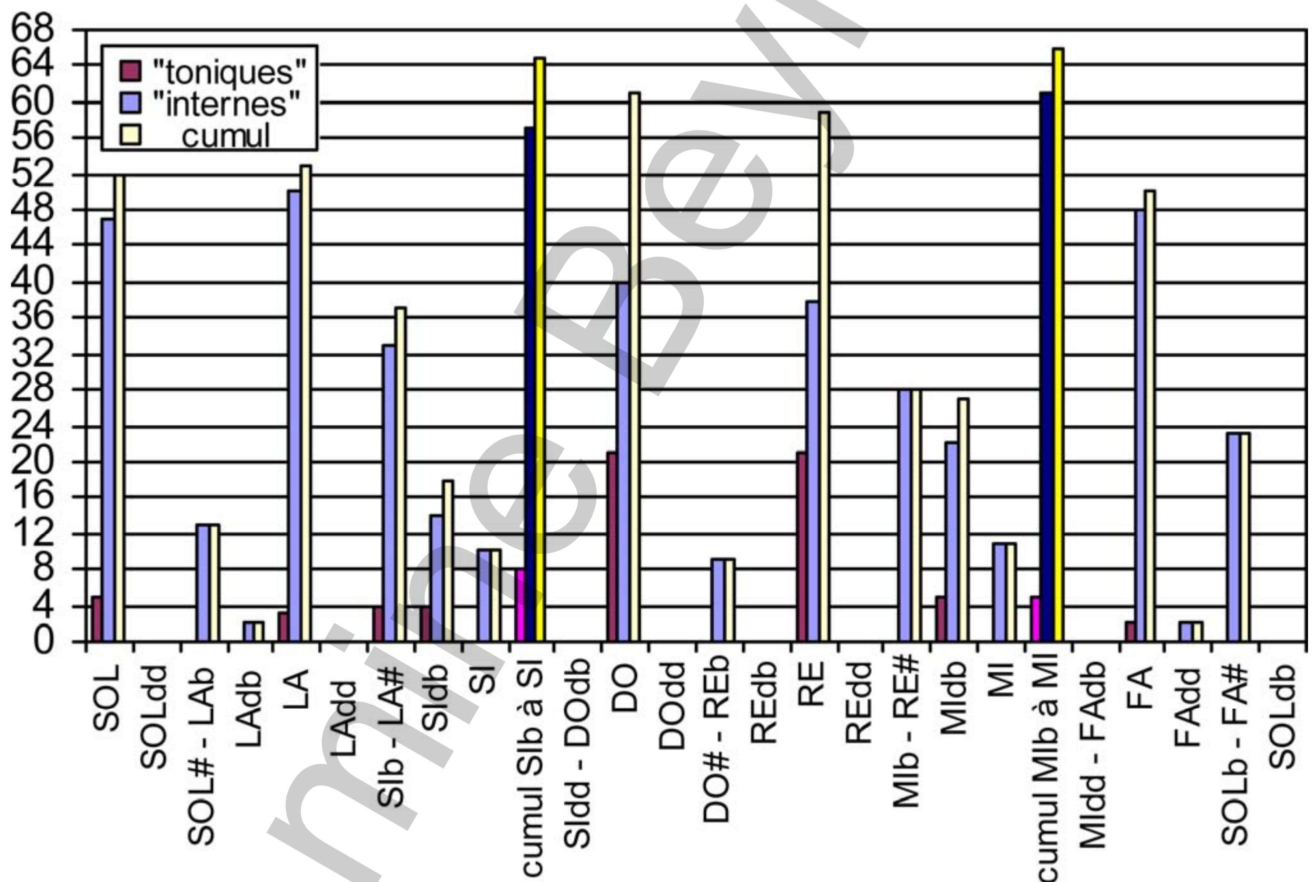
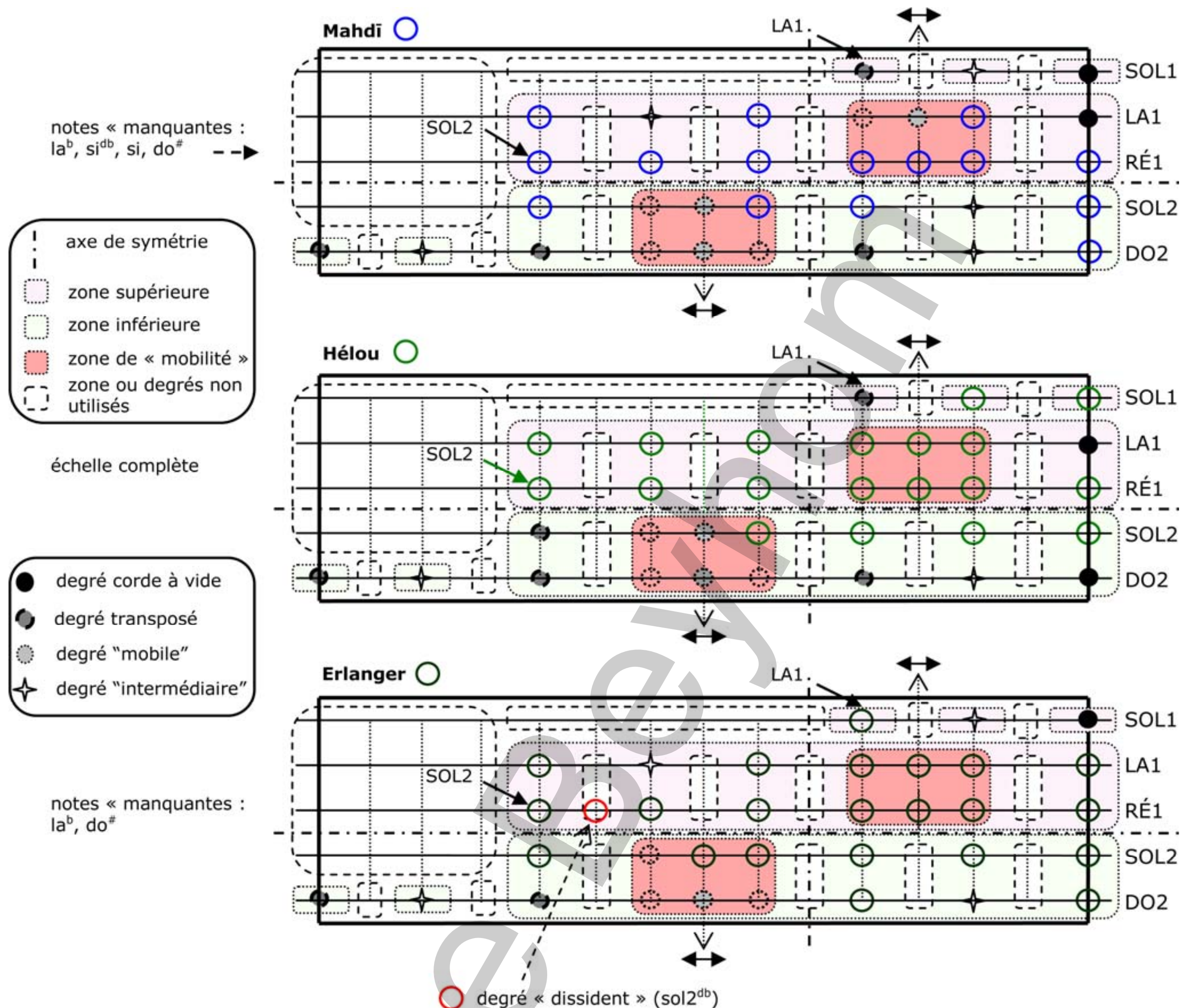


figure 19 Relevé des degrés des genres principaux [Mahdī 1982, 23] [Hélou 1972, 82] et [Erlanger 1949, 76-98] sur le schéma normalisé de la touche du `ūd



Par ailleurs, un relevé des appuis des genres reproduits dans le tableau 4 (dernières deux lignes) permet d'affirmer que tous les genres décrits prennent systématiquement appui sur les degrés système de type 1 ou 2, à part deux exceptions (sol2^{b} chez Hélou et Mahdī, sol2$^{\#}$ chez Hélou) dues à la non complétion du genre ḥijāz intégré aux genres « spéciaux » (ṣabā, nawā-athar et ḥiṣār)[43]. Ainsi, pour les trois auteurs principaux revus dans cet article, l'échelle générale effective utilisée est bien l'échelle en quatorze intervalles et quinze degrés de types 1, 2 et 3, les autres degrés (type 4) étant utilisés pour des modes secondaires, des transpositions, ou des descriptions de modes *a priori* étrangers à la tradition classique du Machreq[44].

[43] Notons ici une spécificité du genre ṣabā (signalé justement comme « genre spécial » par Erlanger) qui peut effectivement être utilisé en tétracorde 332 uniquement, notamment dans le cadre de l'exécution du maqām Manṣūrī [`Umar, CD II, plage 3].

[44] En fait, sur une trentaine de modes considérés comme principaux par ces trois auteurs, dix-neuf seulement leur sont communs. Marcus [ibidem, p. 833-836, Appendice 7] relève le nombre de maqāmāt analysés ou cités par différents auteurs, ainsi que certains commentaires : le nombre de maqāmāt considérés comme « principaux » ou essentiels change d'un auteur à l'autre, mais se situe en moyenne autour de vingt à trente maqāmāt, avec des

figure 20 Analyse du mode Rakb [Erlanger 1949, 290]

ascendant
1. rakb_5
2. kurd_4
3. jahārkā_4 en conjonction avec 1 (rakb)
4. `ajam_3
5. bayāt_4

descendant
5. bayāt_4
4. rāst_5
1. kurd_4
2. būsalīk_4 sur sol2
3. `ajam_3 sur si2^b

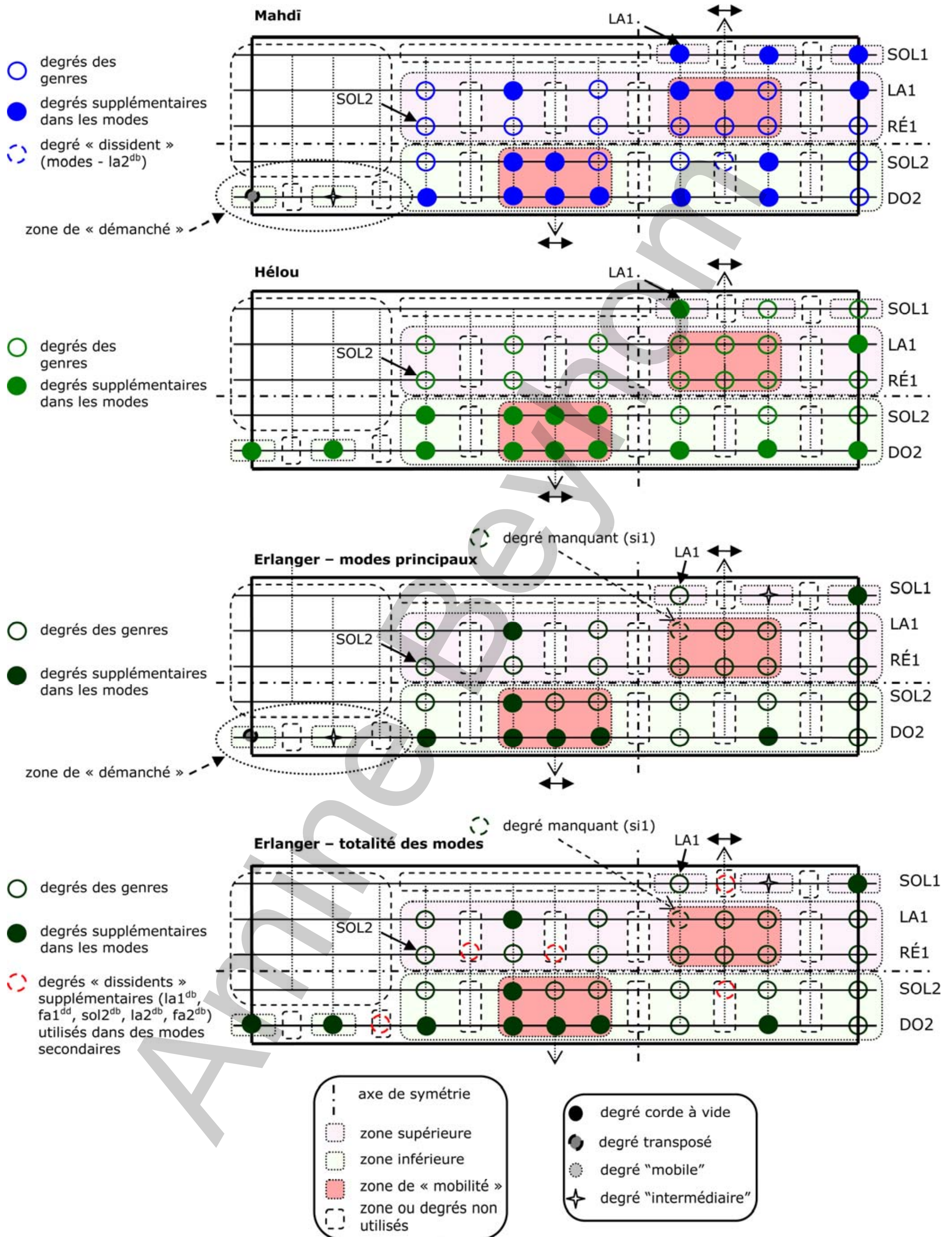
alternative ascendant (AB)
1. sibā_4 (ou sibā_5)
2. kurd_4
3. jahārkā_4 sur fa1 puis siba_4 sur ré1 en conjonction avec hijāz_4 sur fa1
4. `ajam_3
5. bayāt_4

Échelle de la musique arabe traditionnelle (AB)
SOL2
axe de symétrie
1re octave
2e octave
3e octave

Mouvement mélodique : Traiter tout d'abord le 1er genre sous sa 1re forme [rakb sur ré1] en partant du « fa$_2$ » [fa$_1$] précédé du « do$_1$ », puis sous sa 2e forme [kurd sur ré1] ; jouer ensuite le 2e genre sous sa 1re forme [jahārkā sur fa1] en lui associant la première forme du premier genre [rakb sur ré1], puis le 2e genre sous sa 2e forme [`ajam sur si2^b] et passer de là au 3e genre [bayāt sur ré2] – Traiter ensuite les genres de la gamme descendante en partant du 3e [kurd en ré2] pour aboutir au premier, et conclure en reposant sur la tonique « ré$_1$ ». *(souligné par AB)*

variations parfois surprenantes (2-3 pour Shawā et 95 pour Mīshāqā – dans ce dernier cas, tous les maqāmāt pratiqués).

figure 21 Relevé des degrés des modes [Mahdī 1982, 25 - 44] |Hélou 1972, 94 - 133] et [Erlanger 1949, 113-333 ; 345 - 373] sur le schéma normalisé de la touche du `ūd



Conclusion de la deuxième partie : échelle générale

L'hypothèse de l'échelle générale de la musique arabe classique (Machreq) peut être résumée par les points suivants :

1. La structuration nominative des degrés de l'échelle générale en quarts de ton, attestée au XIXe siècle, et entérinée de facto au Congrès du Caire (1932), laisse transparaître une sous-grille décomposable en deux schémas superposés de division de l'octave :
    a. un premier schéma sur grille de demi-tons,
    b. un deuxième schéma, pseudo-diatonique, sur grille en tons et trois quarts de ton, correspondant aux degrés de l'échelle principale du mode Yīkā, de sol1 à sol3 (en SĪKĀ et `IRĀQ).
2. Une nouvelle échelle générale apparaît, composée de 14 intervalles et 15 degrés pour l'octave, et symétrique (deux octaves) autour du sol2 (NAWĀ) : ce degré constitue en fait le *centre modal* de l'échelle générale de la musique arabe.
3. Les 29 degrés de la double octave peuvent être hiérarchisés en trois niveaux système :
    a. le niveau 1 désigne les *degrés système* sol1, la1, ré1, fa1, sol2, la2, ré2, fa2, sol3, ou degrés correspondant aux cordes à vide (ou leurs transposés à l'octave) du `ūd accordé à la manière contemporaine (Machreq), qui délimitent des *intervalles système* de valeurs un ton et un ton et demi : ces degrés soulignent une structure système bi-octaviante sous-jacente en échelle pentatonique anhémitonique débutant sur sol1 et centrée sur le *centre modal* sol2 ; les octaves de sol à sol sont également symétriques autour de l'intervalle central do-ré,
    b. au niveau 2 correspondent deux *zones de mobilité* par octave, autour des *degrés saillants* si^{db} et mi^{db} qui divisent les *intervalles système* de un ton et demi en deux (intervalles valant approximativement 3/4 de ton), et comprenant les degrés si1^{b}, si1^{db}, si1, si2^{b}, si2^{db}, si2, et mi1^{b}, mi1^{db}, mi1, mi2^{b}, mi2^{db}, mi2 : dans cette série de degrés (niveau 2), les degrés mi^{db} et si^{db,} de par la fréquence de leur apparitions en tant que toniques de modes principaux, sont structurellement plus importants que les degrés immédiatement voisins,
    c. les degrés de niveau 1 et les deux *degrés saillants*, constituant l'échelle pseudo-diatonique correspondant à l'échelle du mode Rāst (ou Yīkā), sont l'objet d'une différentiation particulière par les théoriciens, puisque ce sont les seuls degrés à ne pas subir d'altérations nominatives (voir point 4 infra),

d. les degrés de troisième niveau sont les degrés divisant les intervalles système de valeur un ton en deux demi-tons, soit les degrés, sol1$^{\#}$ ou la1^{b}, do1$^{\#}$ ou ré1^{b}, fa1$^{\#}$ ou sol1^{b}, sol2$^{\#}$ ou la2^{b}, do2$^{\#}$ ou ré2^{b}, fa2$^{\#}$ ou sol2^{b}.

4. Les Tīkāt et Nīmāt, ou altérations nominatives et effectives des degrés de niveau 3 et des degrés ceinturant les zones de mobilité (si^{b}, si, mi^{b} et mi), sont des degrés de niveau 4 destinés aux transpositions théoriques en hauteurs absolues (devenues courantes dans la pratique de la musique arabe contemporaine), aux notations de modes secondaires d'utilisation rare ou encore de modes *a priori* étrangers à la tradition musicale arabe classique (Machreq) : il peuvent également refléter des différences d'accordage (`ūd_s tunisien et algérien), résulter de l'influence de modes turcs joués habituellement sur un tunbūr, ou encore (mode Rakb) de l'emploi d'un genre ḥijāz modifié (zīrkūlā ou awj-ārā) utilisant un des degrés « saillants » (mi^{db} ou si^{db}) : les degrés de niveau 4, reportés en notation équivalente occidentale sur les deux octaves type, sont les degrés sol^{dd}, la^{db}, la^{dd}, si^{dd} ou do^{db}, do^{dd}, ré^{db}, ré^{dd}, mi^{dd} ou fa^{db}, fa^{dd}, sol^{db} ; les altérations effectives et nominatives concernent cependant les degrés de niveau 3 et les degrés de niveau 2 jouxtant les *degrés saillants*.

5. Les degrés de niveau 1 et 2 sont les seuls utilisés pour les qarārāt des modes de la musique arabe, avec une prédilection au sein des degrés de niveau 2 pour les degrés mi^{db} et si^{db}. Les niveau 1 et 2 sont également le domaine exclusif des appuis de départ des genres décrits dans la littérature spécialisée, et le domaine privilégié des appuis d'arrivée (voir point suivant).

6. Les degrés de niveau 3 résultent de manière générale de l'utilisation d'un genre ḥijāz comportant un intervalle central de un ton et demi, ce dernier contribuant à excentrer les degrés le bordant. L'intervention de ce genre, utilisé incomplètement (tricorde avant 26) crée également parfois, par l'utilisation de degrés du même niveau 3, des exceptions pour les appuis d'arrivée.

7. La symétrie de la nouvelle échelle hiérarchisée est observable sur la touche du `ūd ; le relevé des degrés utilisés pour caractériser les genres et les principaux modes de la musique arabe classique confirme cette utilisation (théorique) parfaitement (axi-)symétrique de la touche, ainsi que la corrélation entre échelles modales de la musique arabe et structure du `ūd et son accordage.

Essai de synthèse

La théorie contemporaine de la musique arabe classique (XIX[e] – XX[e] siècles) résulte du désir (et de la volonté) d'intégrer cette musique dans la musique mondiale (sous-entendre occidentale classique) et de lui donner tous les aspects possibles de la modernité, notamment à travers le recours à la notation occidentale sur portée et à l'utilisation d'une grille de 24 quarts de ton à l'octave[45]. Ces deux « nouveautés » ont fortement influencé la pensée des théoriciens contemporains qui se sont néanmoins souvent heurtés à la réalité de la pratique musicale : au modernisme simplificateur (et réducteur) de théoriciens de la « troisième période » décrite par Marcus[46], s'oppose une conception sociale qui essaie de concilier modernité et respect de la tradition musicale. Les théoriciens de cette dernière tendance, à laquelle appartiennent les trois principaux auteurs revus dans cet article, ont également été influencés par les théories médiévales (principalement Kindī, Fārābī et Urmawī) elles-mêmes souvent dérivées (et adaptées) de théories grecques anciennes. Le but de cet article n'étant pas de revoir ces dernières théories, mais bien de dégager une logique de l'analyse des maqāmāt dans la période moderne, je n'ai abordé ici que très succinctement les théories systématistes médiévales reprises par certains théoriciens[47] et basées principalement sur le cycle des quintes pythagoricien.

À cette conception de cycle des quintes prônée par les « médiévalistes » et centrée sur une représentation « commatique[48] », s'est opposée la conception, voulue plus « rationnelle », de théoriciens comme Erlanger[49], Mahdī et Hélou, axée sur la quarte juste et la construction modale par genres successifs (ou alternatifs dans le cas de modulations, et parfois imbriqués par nécessité de

[45] cf. [Marcus 1989, 806] et [Beyhom 2003, Vol. I, 1[e] partie].

[46] Dans sa thèse cet auteur décrit [Marcus 1989, 43-59] trois périodes dans les écrits des théoriciens modernes, la « early-period » (« première période ») qui comprend des auteurs comme Laborde, Villoteau et Mīshāqā, la « middle-period » (« période moyenne ») qui comprend entre autres Erlanger, Khula`ī et Hélou, et la « late-period » (« troisième période ») avec des auteurs comme Ḥifnī, encore une fois Hélou et quelques autres comme Muḥammad et Surūr. La deuxième période se distingue entre autres par l'expression des intervalles des échelles en multiples du quart de ton et par une représentation bi-octaviante du mode, avec inclusion du cheminement modal dans la description, la troisième période tendant à simplifier ces représentations par des analyses mono-octave et l'utilisation systématique de deux genres tétracordaux : une illustration typique de cette dernière période est constituée par le manuel du conservatoire national supérieur de musique de Beyrouth [Gholmieh e.a.] qui divise systématiquement les échelles (toujours octaviantes) en deux tétracordes séparés par un intervalle de disjonction, quelles que soient les valeurs des tétracordes ou des intervalles.

[47] Plus particulièrement l'école turque moderne représentée principalement par Yekta Bey, et l'école syrienne à laquelle peuvent être rapportés les écrits d'Allāwīrdī.

[48] Les descriptions d'intervalles sont poussées parfois jusqu'au savart ou au cent, sinon exprimées en fractions de nombres entiers.

[49] Malgré l'insistance de cet auteur sur les genres en quinte juste, ses analyses, dont certaines sont revues dans l'article, se conforment à l'analyse *système* développée ici.

retrouver les appuis *système* comme revu supra). À la volonté des « médiévalistes » de perfection dans la description des intervalles s'oppose toujours de nos jours la volonté des « modernistes » d'accepter un « flou artistique » dans la description exacte des intervalles, de manière à dégager une cohérence plus grande dans l'analyse mélodique de la musique arabe : la frontière conceptuelle entre ces deux approches se situe au niveau du « quart » (approximatif) de ton, considéré par la majorité des théoriciens contemporains comme intervalle minimal nécessaire et suffisant pour caractériser et identifier les échelles de la musique arabe, en tenant compte des subtilités dans l'exécution de cette musique qui dépassent les limites de cette frontière (par exemple les variations commatiques du degré SĪKĀ selon le maqām et le cheminement mélodique)[50]. Cette frontière se situe également, dans le domaine de l'analyse, entre transcription prescriptive et transcription descriptive : la représentation conceptuelle des degrés de niveau 1 à 3 et des degrés de niveau 4 (Tīkāt et Nīmāt), omniprésente dans les écrits de la période moderne, suffit à elle seule à fixer la frontière entre descriptif et prescriptif, par l'identification nominative des intervalles[51].

Quant à l'opposition entre quinte et quarte, tout à fait relative si on la considère dans une relation d'inversion par rapport à l'octave, elle prend une importance primordiale dans l'optique d'une construction modale par genres qui affaiblit considérablement le critère d'octave. Plutôt que d'opposer un cycle des quartes hypothétique à un cycle des quintes tout aussi hypothétique[52], on peut se contenter de constater la prédominance du critère de quarte dans la conception des théoriciens modernes, et essayer d'en tirer quelques conclusions, et, surtout, une description cohérente du système de la musique arabe classique.

[50] Marcus rappelle [ibidem, p. 825, note de bas de page n° 3] que « le rapport du Congrès [du Caire de 1932] est l'une des rares sources à admettre le phénomène de variation des hauteurs », tout en soulignant (même page, corps de texte) que « le système des quarts de ton tempérés régnait [au Congrès] en tant que schéma conceptuel dominant malgré les objections existantes [en son sein] ».

[51] Si la majorité des théoriciens (sinon tous) s'accorde à reconnaître au moins deux ou trois positions possibles du degré SĪKĀ entre le mi[b] et le mi, selon le maqām et le cheminement modal, aucun des détracteurs de la théorie des « quarts » ne cite de dénomination particulière pour ces degrés, tous reconnus comme SĪKĀ : Marcus [ibidem, p. 829] fait implicitement la même remarque quant il cite des degrés « Kurdī wātī » (« KURD bas ») et « Kurdī `ālī » (« KURD haut ») inclus par Ṣabbagh dans sa terminologie pour une échelle générale construite au comma (probablement de Holder) près.

[52] Un cycle des quartes sur la génèrerait les notes la – ré – sol – do – fa qui, rangées à partir de sol (soit sol, la, do, ré, fa), correspondraient à la grille pentatonique sous-jacente de la musique arabe décrite dans cet article ; une génération par cycle des quintes peut être en fait tout à fait équivalente, et produirait à partir de fa les notes fa – do – sol – ré – la qui, rangées à partir de sol également, correspondraient à la même grille.

Description succincte du système de la musique arabe classique à travers l'analyse de théories contemporaines

La musique arabe classique (Machreq) est basée, comme beaucoup de musiques modales, sur une utilisation mélodique heptatonique d'échelles identifiées, généralement octaviantes, avec référence fréquente à une note de repos (*qarār*, ou tonique), à un cheminement modal, des appuis (de polycordes scalaires constitutifs), des transformations scalaires (modulations), des déplacements de toniques (souvent par rotation des intervalles), des notes structurelles et des notes « accidentelles », etc.

Le noyau de cette musique, constitué de maqāmāt que les théoriciens modernes considèrent comme représentatifs de l'ensemble, est construit sur plusieurs principes concomitants qui contribuent à la particulariser. Le critère de quarte juste semble être le plus important de ces principes, au point d'avoir imposé un accordage en quartes successives pour l'instrument clef qu'est le `ūd, et des *intervalles système* (de valeurs un ton et un ton et demi) structurant l'échelle bi-octaviante. Cette structuration, qui résulte en une grille sous-jacente pentatonique anhémitonique (sur degrés sol, la, do, ré et fa) et symétrique au sein de l'octave, mais également autour du *centre modal* constitué par le degré sol2 de passage de la première à la deuxième octave, permet une hiérarchisation des *degrés système* de l'échelle sur deux premiers niveaux, le niveau 1 comprenant les degrés correspondant aux notes des cordes à vide du `ūd (ou de leur transposés à l'octave), et le niveau 2 correspondant aux degrés résultant de la division en deux parties des *intervalles système* de un ton et demi ; la structure scalaire de base qui en résulte est un *tétracorde système* en quarte juste, composé d'un intervalle de valeur un ton suivant ou précédant un intervalle de un ton et demi divisé en deux parties quelconques valant un demi-ton, trois quarts de ton ou un ton. Les degrés de niveau 2, centrés autour des degrés *saillants* si^{db} et mi^{db}, constituent une zone de mobilité et jouent structurellement un rôle identique : à part leur mobilité, ces degrés peuvent être fluctuants, même dans le cadre de leur utilisation en tant que tonique d'un mode (exemple des différentes positions possibles du degré SĪKĀ). Les degrés correspondant à ces deux premiers niveaux de hiérarchisation constituent la base de l'échelle générale, et un réservoir quasi-exclusif des degrés de repos des maqāmāt et des appuis des genres de la musique arabe classique (Machreq) : les degrés de niveau 3 (division en deux demi-tons des *intervalles système* de valeur un ton) résultent principalement de l'utilisation du genre ḥijāz dont la composition intervallique (un intervalle central de un ton et demi bordé de part et d'autre d'intervalles de demi-ton) impose un excentrement des degrés intermédiaires (internes à la quarte).

L'échelle générale résultante, composée des degrés de niveau 1 à 3, peut être conceptualisée comme résultant également d'une superposition de deux grilles intervalliques de sol1 à sol3, une première grille pseudo-diatonique correspondant aux degrés de l'échelle bi-octaviante du maqām Yīkā, et une deuxième grille en demi-tons successifs, les deux se recouvrant partiellement : elle est constituée de 14 intervalles et 15 degrés pour l'octave, et de 28 intervalles et 29 degrés pour la bi-

octave ; elle est également symétrique, intrinsèquement (octave) et autour du *centre modal* NAWĀ ou sol2 (bi-octave), et observable sur la touche du `ūd contemporain. Les degrés de niveau 4 (Tīkāt ou Nīmāt) sortent du cadre du noyau de base constitué par les maqāmāt principaux, et reflètent l'intégration dans le répertoire de la musique arabe traditionnelle de modes provenant de traditions extérieures (principalement ottomane) ou/et constituent un réservoir pour des transpositions sortant du cadre de la musique traditionnelle.

Le critère de quarte a consacré notamment la prééminence, accentuée par un phénomène de résonance par vibration des cordes sympathiques, des *genres système*, ou genres tétracordaux en quarte juste (ou pentacordaux en quinte juste par adjonction d'un intervalle de un ton) prenant appui sur les degrés de la grille pentatonique sous-jacente correspondant aux notes des cordes à vide du `ūd ou à leurs transposées à l'octave. À cette structuration en *genres système* vient se superposer un phénomène de décalage de la tonique (ou degré de repos – *qarār*) au sein de l'échelle, avec conservation des appuis sur cordes à vide et une cohérence des modulations, ces dernières ayant lieu principalement au sein d'un *genre système* : ce phénomène crée des possibilités de structuration en systèmes d'appuis alternatifs avec deux *configurations type* principales identifiées (exemple des modes Ḥusaynī – type 2, et Rāst – type 1), ainsi que des *configurations mixtes* mettant en jeu un masquage des appuis (type 4 intégrant un genre ḥijāz) ou une utilisation concomitante des deux principales *configurations type* (exemple du mode Bayāt). Le choix de toniques au sein de degrés de niveau 2, correspondant à un schéma musical de contournement des degrés système de niveau 1 pour les *qarārāt*, impose parfois l'utilisation de polycordes non tétracordaux, à l'exemple du tricorde sīkā et du pentacorde `irāq, reconnus comme ayant une personnalité propre et considérés comme indépendants des *genres système* (sur appuis correspondant à des cordes à vide du `ūd) ; ces « exceptions » confirment néanmoins la règle puisque ces genres sont généralement réintégrés, dans le cadre du cheminement modal, au sein des *genres système* (exemple du maqām Sīkā). Par ailleurs, l'analyse et l'exécution musicale de ces maqāmāt rejoint la logique de la *construction* (par genres) *système* dès passage au deuxième genre du maqām (tous les maqāmāt concernés).

Ces principes, apparemment très complexes, ont néanmoins permis l'éclosion d'un grand nombre de modes et d'échelles principales ou secondaires, ainsi qu'une structuration interne très riche de la mélodie, et témoignent d'une cohérence très forte de la trame générale de cette musique : le principe de quarte, intégré dans l'accordage du `ūd, limite néanmoins les possibilités de transposition modale en imposant, entre autres contraintes, le choix d'une tonique au sein d'un nombre réduit de degrés principaux (sept), couplé à un calage des appuis sur les degrés de niveau 1. Il est peut-être un peu tôt aujourd'hui d'essayer d'imaginer ce que pourrait être une musique arabe libérée de ces contraintes : le méta-système de cette musique n'est en lui-même pas encore totalement exploré ou assimilé (à l'exemple du mode Najd au sein du système « Yīkā », et à l'exemple de la cohorte d'échelles disponibles sur trame de 24 quarts de ton à l'octave et ignorées par la musique traditionnelle), et la

musique arabe classique ne serait pas ce qu'elle est si elle ne se conformait pas à ce qui constitue son essence même, les règles explicites ou implicites de sa composition.

Conclusions générales

Il est probable qu'une exploration systématique du potentiel des échelles de la musique arabe, en appliquant les critères dégagés dans cet article et d'autres plus généralement applicables à la modalité « orientale », permettrait de mieux dessiner la carte modale de cette musique, et d'identifier les échelles utilisables dans le cadre de la tradition et non rentrées dans la pratique musicale : ces mêmes critères devraient également permettre de mieux définir ce qui se rapporte à la tradition musicale arabe et ce qui s'en écarte, du moins dans le domaine mélodique. D'autres recherches, historiques et théoriques, restent à faire pour déterminer les causes de la prééminence du critère de quarte dans cette musique et la primauté par rapport à l'accordage du `ūd ou, en d'autres termes, pour savoir si c'est effectivement l'accordage du `ūd qui a imposé la quarte comme intervalle fondamental ou si c'est l'existence du critère de quarte qui a déterminé cet accordage : la réponse à cette question n'est pas nécessairement simple et je ne prétend pas apporter ici d'éléments en ce sens ; il est par contre possible de poser une autre question, fondamentale, sur la primauté de la voix sur les instruments en musique arabe. Il semblerait bien que, en ce qui concerne tout au moins les théories contemporaines du maqām, l'instrument ait pris le pas sur la voix en tant que vecteur de créativité, si tant était qu'il ait jamais occupé la deuxième position : en effet, et au-delà du raisonnement introduit dans cet article, le `ūd semble avoir eu, de longue date, la préférence des théoriciens et des praticiens de la musique arabe, comme en témoigne notamment ce commentaire de Jargy sur Isḥāq Al Mawṣilī [Jargy 1988, 38] :

> « Cette maîtrise de son art permet à Isḥāq [Al Mawṣilī] de faire œuvre originale en perfectionnant le système tonal et modal esquissé par son père : il retrouve la théorie d'Euclide sur l'échelle musicale, y adapte le luth qui a maintenant quatre cordes, établit une nomenclature serrée des genres déterminés par les tablatures du luth et fixe ainsi le système des futurs *Maqām*. Il modifie le style de la mélodie qui suivait une ligne traditionnelle descendante et crée la ligne ascendante, révolutionnant la propre méthode de son père Ibrāhīm.»[53]

[53] Notons ici quelques inconsistances de Jargy dans ses assertions : dans le même livre (p. 46) il affirme l'inverse puisque « la musique arabe est avant tout vocale et mélodique ; le chant et la voix humaine tiennent une place primordiale et presque exclusive dans les expressions les plus valables de la musique traditionnelle, tandis que les instruments n'y jouent au fond qu'un rôle secondaire ou du moins auxiliaire, comme dans le taqsīm » et rajoutant que « [E]n revanche, la musique occidentale, elle, a développé la composition symphonique, trouvant dans cet ensemble d'instruments variés qu'est l'orchestre moderne son expression la plus riche et la plus parfaite ». Cette propension à comparer la musique arabe instrumentale à la musique symphonique est en contradiction flagrante avec l'assertion du même, à la page précédente (p. 45), que « [L]'on oublie alors, comme préalable à une approche saine de la musique arabe, que nous sommes en présence d'un langage propre et qui ne souffre pas de comparaison avec les normes et expressions de la musique occidentale au point d'évolution que nous lui connaissons aujourd'hui ».

Plusieurs sources manuscrites arabes de l'époque médiévale font référence au `ūd en tant qu'instrument préféré des praticiens et des théoriciens, à l'instar de Fārābī consacrant une cinquantaine de pages à des explications théoriques sur la touche du `ūd [Fārābī, traduction Erlanger 1930, p. 164 à 215] et signalant que [ibidem, 43 - 44] :

> « Les mélodies naturelles les plus parfaites composées jusqu'ici sont celles qui roulent sur les notes du luth d'abord, puis du ṭunbūr de Transoxiane, puis du rabāb. Celles qui sont rendues par les autres instruments sont inférieures à celles du luth (ne viennent qu'après elles), qu'il s'agisse d'instruments à vent, d'instruments montés de cordes libres ou appartenant à la famille du ṭunbûr de Khurasān. »

et rajoutant (p. 44) :

> « Il nous faut parler, maintenant, des instruments fournissant les notes naturelles, et spécialement de ceux qui en produisent le plus grand nombre. Le luth est le plus parfait parmi ces instruments. »

Plus d'un siècle après, Ibn Sīnā (Avicenne) écrivait [Sīnā, traduction Erlanger 1935, 234] :

> « L'instrument le plus connu, le plus répandu et qui jouit davantage de la faveur du public est le luth […] Il nous faut donc parler du `ūd et du rapport de ses touches. Nous laissons à d'autres le soin d'appliquer cette théorie aux autres instruments, quand ils auront retenu les principes que nous allons exposer »

Un autre auteur, Jurjānī[54], dans une traduction du même [Erlanger T. III], décrit différents accords non usuels du `ūd (p. 430 à 444) tout en le qualifiant (p. 373, et se référant à Urmawī) d'instrument « le plus répandu, le plus en faveur chez la majorité des musiciens ». Urmawī de son côté fait figurer exclusivement, dans le manuscrit original de la « Sharafiya » [1491, feuillet n° 34], une représentation schématique de la touche du `ūd pour ses descriptions théoriques.

Parmi les auteurs du XXe siècle plusieurs citent le `ūd comme instrument clef de la théorie de la musique arabe, à l'instar de Collangettes [1904, t. 3, p. 402] précisant que le luth « est l'instrument préféré des anciens arabes comme des modernes. C'est même lui qui, par son doigté, fixait la composition des modes et leur donnait leur nom ». Chabrier abonde dans ce sens puisqu'il écrit que [1982, article « Arabe (musique) »] :

> « Au VIIe siècle, l'essor de l'Islam va catalyser cette confluence [entre les traditions bédouines et les cultures byzantine et perse sassanide] et établir ses fondements techniques avec le rythme (*īqā`*), le chant élaboré (*ghinā'*) et le luth à manche court (`*ūd*). Ces trois éléments définissent une musique "méta-hellénique", monodique, improvisée sur un code modal, dont les intervalles, les genres tétracordes, les modes et les mélodies sont conçus sur le `*ūd* avant d'être confiés à la voix du chanteur... »

[54] Auteur, selon Farmer [in Urmawī 1375, XIV – Préface] du « Commentaire … ».

ou encore [Chabrier 1982, article « `Ūd »] :

> « Avec les Califes abbassides de l'Iraq, [le `ūd] va devenir le luth concepteur des genres et modes des musiques méso-islamiques et créateur des mélodies, rôle qu'il conservera jusqu'à nos jours dans les musiques arabes savantes et populaires ».

Le `ūd aurait été par conséquent de tous temps (historiques) l'instrument clef de la musique arabe, dont les modes, les intervalles et les genres ont été conceptualisés sur sa touche « avant d'être confiés à la voix du chanteur » : il semble bien que ce rôle primordial se soit non seulement conservé mais même amplifié de nos jours, principalement dans la théorie contemporaine du maqām.

Annexes : tableaux

Tableau 1 : relevé des appuis des modes principaux décrits par Hélou, Mahdī et Erlanger

mode	[Hélou 1972, 94-133]	[Mahdī 1982, 25-53]	[Erlanger 1949, 113-115]	Qarār
Dhīl	-	1	-	**sol1**
Faraḥ-fazā	mixte 1 + 3	-	mixte 1 + 3	**sol1**
Shad-`Arabān	mixte 1 + 2 (sol-do-ré) (ḥijāz)	-	-	**sol1**
Yīkā	1 (sol–do–fa)	-	2	**sol1**
Ḥusaynī-`Ushayrān	2 (ré–sol–la)	-	2	**la1**
Sūzdāl	2	-	2	**la1**
`Ajam-`Ushayrān	3 (si^{b}–mi^{b} –fa)	2 (+si^{b})	3 (si^{b}-fa)	**si1^{b}**
Shawq-Afzā	3	-	-	**si1^{b}**
`Irāq	2 (+ si^{db} et mi^{db})	2 (+ si^{db})	2 (+ si^{db})	**si1^{db}**
Awj-Ārā	-	-	hors-normes	**si1^{db}**
Bastānikār	4 (si^{db}-ré-mi^{db}-la-si^{b}-do-fa) (hijāz)	mixte 1 + 2 (+ si^{db})	2 (+ si^{db})	**si1^{db}**
Faraḥnāk	2 (+ si^{db} et mi^{db})	-	2 (+ si^{db})	**si1^{db}**
Raḥat-Al-Arwāḥ	2 (+ si^{db} et mi^{db})	2 (+ si^{db})	2 (+ si^{db})	**si1^{db}**
Athar-Kurd	-	mixte 1 + ḥijāz (do-fa$^{\#}$-sol)	-	**do1**
Dilnishīn	-	mixte 1 + 2 (+ ré^{b})	-	**do1**
Ḥijāz-Kār	1 (ḥijāz)	1 (ḥijāz)	1 (ḥijāz)	**do1**
Ḥijāz-Kār-Kurd	1	1	1	**do1**
Māhūr	-	1	-	**do1**
Māya (Maghreb)	-	1	-	**do1**
Nahawand	mixte 1 + 3 (do-fa-si^{b})	1	1	**do1**
Nahawand-Muraṣṣa`	-	mixte 1 + ḥijāz (do-fa-la-do-ré^{b})	-	**do1**
Nakrīz	1 (ḥijāz)	mixte 1 + ḥijāz (do-fa$^{\#}$-sol)	1 (ḥijāz)	**do1**
Nawā-Athar	mixte 1 + 2 (do-ré-sol) (ḥijāz)	mixte 1 + ḥijāz (do-fa$^{\#}$-sol)	1 (ḥijāz)	**do1**
Nayrūz	-	1	-	**do1**
Rasdu-dh-Dhīl	-	1	-	**do1**
Rāst	1	1	1	**do1**
Sūzdil-Ārā	mixte 1 + 2	-	1	**do1**
Sūznāk	1	1	1	**do1**
Ṭarz-Nwīn	mixte 1 + 3 (do-fa-si^{b}) (ḥijāz)	-	1	**do1**
Zīnkūlā	-	mixte 1 + ḥijāz (do-fa-si^{b})	-	**do1**
`Ushshāq-Miṣrī	2	-	-	**ré1**
Aṣfahān	mixte 1 + 2 (ré-sol-do)	mixte 1 + 2 (ré-sol-do)	-	**ré1**
Bayāt	mixte 1 + 2	mixte 1 + 2	mixte 1 + 2	**ré1**
Būsalīk	2	-	2	**ré1**
Ḥijāz	2 (ḥijāz)	mixte 1 + 2 (ḥijāz)	2 (ḥijāz)	**ré1**
Ḥisār	4 (ḥijāz)	-	-	**ré1**
Ḥusaynī	-	-	2	**ré1**
Kurd	mixte 1 + 2	2	mixte 1 + 2	**ré1**
Nawā	-	2	-	**ré1**
Nawā	-	2	-	**ré1**
Qārjighār	-	2	2	**ré1**
Ṣibā	4 (ḥijāz)	4 (ḥijāz)	4 (ḥijāz)	**ré1**
Sulṭān-`Irāq	-	2	-	**ré1**
Huzām	1 (+ mi^{db})	1 (+ mi^{db})	1 (+ mi^{db})	**mi1^{db}**
Māya (Machreq)	-	1 (+ mi^{db})	-	**mi1^{db}**
Musta`ār	-	-	1 (+ mi^{db}) (ḥijāz)	**mi1^{db}**
Sīkā	1 (+ mi^{db})	1 (+ mi^{db})	1 (+ mi^{db})	**mi1^{db}**
Lāmī	-	hors-normes (mi-la-ré)	-	**mi1**
Jahārkā	mixte 1 + 3 (fa-si^{b}-do)	1	mixte 1 + 3 (fa-si^{b}-do)	**fa1**
		Totaux		
configurations	**Hélou**	**Mahdī**	**Erlanger**	**cumul**
A. configuration 1	8	14	12	36
B. configuration 2	8	8	11	27
C. configuration 3	2	0	1	3
D. configuration 4	3	1	1	6
E. mixte 1 + 2	6	5	2	13
F. mixte 1 + 3	4	0	2	4
G. mixte 1 + ḥijāz	0	5	0	5
H. hors normes	0	1	1	1
Total	31	34	30	95

Totaux combinés

configurations	Hélou		Mahdī		Erlanger		moyenne
	totaux	**%**	**totaux**	**%**	**totaux**	**%**	
A + B	**16**	**52%**	**22**	**62%**	**23**	**77%**	**64%**
A + B + E	**22**	**71%**	**27**	**76%**	**25**	**83%**	**77%**
A + B + D +E + G	**25**	**81%**	**33**	**97%**	**26**	**87%**	**88%**

Tableau 2 : structuration littérale de l'échelle de la musique arabe classique (AB)

structuration pseudo-diatonique en tons et trois-quarts de ton

structuration en demi-tons

type	degré	première octave (basse)	deuxième octave (haute)	degré	norm
1	SOL	NAWĀ	RAMAL-TŪTĪ	SOL	oct.
4	*SOL^{db}*	*TĪK-ḤIJĀZ*	*JAWĀB-TĪK-ḤIJĀZ*	*SOL^{db}*	
3	FA$^{\#}$ / SOL^{b}	ḤIJĀZ / ṢIBĀ	JAWĀB-ḤIJĀZ	FA$^{\#}$ / SOL^{b}	14
4	*FA^{dd}*	*NĪM-ḤIJĀZ / `ARABĀ'*	*JAWĀB-NĪM-ḤIJĀZ*	*FA^{dd}*	
1	FA	JAHĀRKĀ	MĀHŪRĀN	FA	13
4	*MI^{dd} / FA^{db}*	*TĪK-BŪSALĪK*	*TĪK-ḤUSAYNĪ-SHAD*	*MI^{dd} / FA^{db}*	
2	MI	BŪSALĪK	ḤUSAYNĪ-SHAD	MI	12
2	MI^{db}	SĪKĀ	BUZURK	MI^{db}	11
2	RÉ$^{\#}$ / MI^{b}	KURD*	ZAWĀL / SUNBULA	RÉ$^{\#}$ / MI^{b}	10
4	*RÉ^{dd}*	*NĪM-KURD*	*NĪM-ZAWĀL – NĪM-SUNBULA*	*RÉ^{dd}*	
1	RÉ	DŪKĀ	MUḤAYAR	RÉ	9
4	*RÉ^{db}*	*TĪK-ZĪRKŪLĀ*	*TĪK-SHĀH-NĀZ*	*RÉ^{db}*	
3	DO$^{\#}$ / RÉ^{b}	ZĪRKŪLĀ	SHĀH-NĀZ	DO$^{\#}$ / RÉ^{b}	8
4	*DO^{dd}*	*NĪM-ZĪRKŪLĀ*	*NĪM-SHĀH-NĀZ (KUNNĀZ)*	*DO^{dd}*	
1	DO	RĀST	KARDĀN	DO	7
4	*SI^{dd} / DO^{db}*	*TĪK-KAWASHT*	*TĪK-NAHAFT / TĪK-MĀHŪR*	*SI^{dd} / DO^{db}*	
2	SI	KAWASHT	NAHAFT / MĀHŪR	SI	6
2	SI^{db}	`IRĀQ	AWJ	SI^{db}	5
2	LA$^{\#}$ / SI^{b}	QARĀR-`AJAM	`AJAM	LA$^{\#}$ / SI^{b}	4
4	*LA^{dd}*	*QARĀR-NĪM-`AJAM*	*NĪM-`AJAM*	*LA^{dd}*	
1	LA	`USHAYRĀN	ḤUSAYNĪ	LA	3
4	*LA^{db}*	*QARĀR-TĪK-ḤIṢĀR*	*TĪK-ḤIṢĀR*	*LA^{db}*	
3	SOL$^{\#}$ / LA^{b}	QARĀR-ḤIṢĀR	HISĀR / SHŪRĪ	SOL$^{\#}$ / LA^{b}	2
4	*SOL^{dd}*	*QARĀR-NĪM-ḤIṢĀR*	*NĪM-ḤIṢĀR*	*SOL^{dd}*	
1	SOL	YĪKĀ	NAWĀ	SOL	1

- notes système (type 1 – cordes à vide et degrés correspondants)
- « `arabāt/anṣāf » entourant les degrés « saillants » si^{db} et mi^{db} (type 2)
- degrés « saillants » (si^{db} et mi^{db}) d'articulation de la zone de mobilité (type 2)
- zone de mobilité
- « anṣāf » (type 3)
- *« Tikāt/Nīmāt » (type 4)*

En tout 2 x 14 intervalles, 15 ou 29 degrés (avec les octaves)

*** Remarque :** *les degrés KURD et ḤIṢĀR ne figurent pas dans la liste des hauteurs de `Aṭṭār fournie par Shiloah*

Tableau 3 : relevé des occurrences des degrés de types 1, 2 et 3 dans les modes principaux décrits par Erlanger

Maqām	sol	sol# lab	la	la#-sib	sidb	si	do	do# réb	ré	ré# mib	midb	mi	fa	fa# solb	ḥijāz	classement scalaire (α)
Yīkā	1		2		3		4		5		6	(6)	7	(7)		19,4,7,4334334
Rāḥat-Fazā	1		2	3			4		5	6			7			12,3,7,4244244
`Ushayrān	7		1		2		3		4		5		6			19,4,1,3343344
Sūz-Dīl		7	1	2				3	4			5	6		oui*2	1,14,2,2624262
`Ajam-`Ushayrān	6		7	1			2		3	4			5			12,3,2,4424442
`Irāq	6		7		1		2		3		4		5			19,4,2,3433443
Faraḥnāk	6		7		1		2		3			4		5		16,6,4,3444243
Rāḥat-Al-Arwāḥ	6		7		1		2		2	3				5	oui	9,85,4,3426243
Bastānikār			7	(1)	1		2 (2)		3 (3)		4		5	6		3433262 (β)
Awj-Ārā	6			7	1 (1)		2	(2)	(3)	3	4			5	(oui)	3615261
Rāst	5		6		7		1		2		3		4			19,4,3,4334433
Sūznāk	5	6				7	1		2		3		4		oui	9,85,2,4334262
Sūzdīl-Ārā	5		6	7			1		2		3		4			16,10,3,4334424
Nakrīz	5		6	7			1		2	3				4	oui	6,19,5,4262424
Ṭarz-Nwīn			6	7			1	2		3			4	5	oui	6,19,3,2442624
Nahawand	5	6		7			1		2	3			4			12,3,7,4244244
Nawā-Athar	5	6				7	1		2	3				4	oui*2	1,14,5,4262262
Ḥijāz-Kār	5	6				7	1	2				3	4		oui*2	1,14,2,2624262
Ḥijāz-Kār-Kurd	5	6		7			1	2		3			4			12,3,4,2444244
Bayāt	4		5	6	(6)		7		1		2		3			16,10,4,3344244
Ḥusaynī	4		5		6		7		1		2		3			19,4,4,3344334
Qārjighār	4	5				6	7		1		2		3		oui	9,85,3,3342624
Ḥijāz	4		5		6		7		1	2				3	oui	9,85,6,2624334
Ṣibā (χ)			5	6			7		1		2		3	4	oui	9,90,4,3326244
Kurd	4		5	6			7		1	2			3			12,3,4,2444244
Būsalīk	4		5	6			7		1			2	3			12,3,7,4244244
Sīkā	3		4		5		6		7		1		2			19,4,5,3443343
Huzām	3	4				5	6		7		1		2		oui	9,85,4,3426243
Musta`ār	3		4	5			6		7		1			2		5242443 (δ)
Jahārkā	2		3	4			5		6			7	1			12,3,2,4424442
tri ↓	**sol**	**sol# lab**	**la**	**la#-sib**	**sidb**	**si**	**do**	**do# réb**	**ré**	**ré# mib**	**midb**	**mi**	**fa**	**fa# solb**	**ḥijāz**	**remarques↓**
principal	26	8	22	15	11	5	29	4	26	11	15	5	23	10	10+3	genres pour ḥijāz
toniques	2	0	2	1 +(1)	5 +(1)	0	9	0	7	0	3	0	1	0	30	centrées sur do
octave ou variante				(1)	(1)		(1)	(1)	(2)			(1)		(1)	8	29 octaviants / 30
cumulé (sidb ; midb)	26	8	22	31 + (2)			29	4	26	31 + (1)			23	10	-	niveau 2
dont ḥijāz	0	6	2	1	0	5	0	2	0	4	0	1	1	6	28	sur 210 + (8)
appuis ḥijāz	5 (4)	0	1 (1)	0 (2 sur sib)			1 (5)	0	4 (1)	0			2 (1)	0	13	() == appui de fin
pondéré	26	2	20	14+	11+	0	29+	2+	26+	7	15	4+	23	4+	0	sans ḥijāz
pondéré + cumul	26	2	20	25+			29+	2+	26+	26+			23	4+	0	niveau 2

(vert.) degrés de niveau 1 — (vert.) degrés centrés de niveau 2 (sidb, midb, et cumul) — modes utilisant un genre ḥijāz

(vert.) degrés de niveau 2 — (vert.) degrés de niveau 3 — mode hors normes (Awj-Ārā)

degrés subissant l'influence de l'intervalle central (6/4 de ton) du genre ḥijāz

α ceci est le classement préconisé par l'auteur et développé dans [Beyhom 2003] : un extrait de la base de données des échelles octaviantes en multiples du quart de ton est accessible sous www.beyhom.com/download/thesis/pdf/Appendice_A.pdf.

β non-octaviant par passage au sib à la place du sidb à l'octave.

χ ceci est une représentation particulière et octaviante du mode Ṣibā.

δ le Musta`ār est un exemple caractéristique des particularités non tempérées de la musique arabe et une exception notable de par la structuration de ses intervalles ; ce mode est en réalité peu utilisé dans la pratique contemporaine, comme en témoigne son absence de la liste des modes principaux chez Mahdī et Hélou (tableau 1).

Tableau 4 : relevé des degrés des genres décrits par Hélou, Mahdī et Erlanger

genre	valeur	[Mahdī 1982, 23]	[Hélou 1972, 82]	[Erlanger 1949, 76-98]
`irāq	334(4)	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2, la2		
`irāq	343		si1^{db}, do1, ré1, mi1^{db}	
bayāt	334(4)	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2, (la2)
dhīl	4334	do1, ré1, mi1^{db}, fa1, sol2		
faraḥnāk	34(4)		si1^{db}, do1, ré1, mi1	
huzām	342		mi1^{db}, fa1, sol2, la2^{b}	
najd	(4)433			(fa1), sol2, la2, si2^{db}, do2
rāḥat-al-arwāḥ	342		si1^{db}, do1, ré1, mi1^{b}	
rāst	433(4)	do1, ré1, mi1^{db}, fa1	do1, ré1, mi1^{db}, fa1	do1, ré1, mi1^{db}, fa1, (sol2)
sīkā	34(4)	mi1^{db}, fa1, sol2	mi1^{db}, fa1, sol2, la2	mi1^{db}, fa1, sol2, (la2)
yīkā	433		sol1, la1, si1^{db}, do1	
`ajam	44(2)	si1^{b}, do1, ré1		
`ajam-`ushayrān	442(4)	si1^{b}, do1, ré1, mi1^{b}, fa1	si1^{b}, do1, ré1, mi1^{b}	si1^{b}, do1, ré1, mi1^{b}, (fa1)
būsalīk (`ushshāq)	424(4)		ré1, mi1, fa1, sol2	sol2, la2, si2^{b}, do2, (ré2) (ré1, mi1, fa1, sol2, [la2]) (la1, si1, do1, ré1, [mi1])
jahārkā	442(4)	fa1, sol2, la2, si2^{b}, do2	fa1, sol2, la2, si2^{b}	fa1, sol2, la2, si2^{b}, (do2)
kurd (`ajam-kurd)	244(4)	ré1, mi1^{b}, fa1, sol2	ré1, mi1^{b}, fa1, sol2	ré1, mi1^{b}, fa1, sol2, (la2)
māhūr	4424	do1, ré1, mi1, fa1, sol2		
nahawand	424(4)	do1, ré1, mi1^{b}, fa1	do1, ré1, mi1^{b}, fa1	do1, ré1, mi1^{b}, fa1, (sol2) fa1, sol2, la2^{b}, si2^{b}, do2
awj-ārā	262 (361)		si1, do1, ré1$^{\#}$, mi1	si1^{db}, do1, ré1$^{\#}$, mi1^{db}
ḥijāz (shāhnāz)	262(4)	ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$, sol2	ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$, sol2	ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$, sol2, (la2)
ḥijāz-kār	262		do1, ré1^{b}, mi1, fa1	
shad-`arabān	262		sol1, la1^{b}, si1, do1	
sūzdāl	262		la1, si1^{b}, do1$^{\#}$, ré1	
ḥisār	426(2)		ré1, mi1, fa1, sol2$^{\#}$	
nakrīz	(4)262			(do1), ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$, sol2
nawā-athar	426(2)	do1, ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$, sol2	do1, ré1, mi1^{b}, fa1$^{\#}$	
sāz-kār	613(4)			do1, ré1$^{\#}$, mi1^{db}, fa1, (sol2)
sipahr	622(4)			fa1, sol2$^{\#}$, la2, si2^{b}, (do2)
genres singuliers (Erlanger)				
bahar-shūrak	***82***			do1, mi1, fa1
musta`ār	***52***			mi1^{db}, fa1$^{\#}$, sol2
rakb	***3335***			***ré1, mi1^{db}, fa1, sol2^{db}, la2***
ṣibā	332(6)	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2^{b}	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2^{b}	ré1, mi1^{db}, fa1, sol2^{b}, la2
zāwīl	***(43)(52)***			do1, ré1, mi1^{db}, fa1$^{\#}$, sol2
récapitulatif		**[Mahdī 1982, 23]**	**[Hélou 1972, 82]**	**[Erlanger 1949, 76-98]**
degrés tous genres confondus		si1^{b}, do1, ré1, mi1^{b}, mi1^{db}, mi1, fa1, fa1$^{\#}$, (sol2^{b}), sol2, la2, si2^{b}, do2	sol1, la1^{b}, si1^{b}, si1^{db}, si1, do1, do1$^{\#}$, ré1, ré1$^{\#}$, (mi1^{b}), mi1^{db}, mi1, fa1, fa1$^{\#}$, (sol2^{b}), sol2, sol2$^{\#}$, (la2^{b}) , la2, si2^{b}	la1, si1^{b}, si1^{db}, si1, do1, ré1, ré1$^{\#}$, (mi1^{b}), mi1^{db}, mi1, fa1, fa1$^{\#}$, (sol2^{b}), sol2^{db}, sol2, sol2$^{\#}$, (la2^{b}), la2, si2^{b}, si2^{db}, do2, ré2
appuis de départ		**do1, ré1, mi1^{db}, fa1, si1^{b}**	**sol1, la1, si1^{b}, si1^{db}, si1, do1, ré1, mi1^{db}, fa1**	**la1, si1^{b}, si1^{db},do1, ré1, mi1^{db}, fa1, sol2**
appuis d'arrivée		**ré1, fa1, (sol2^{b}), sol2, la2, do2**	**do1, ré1, mi1^{b}, mi1^{db}, mi1, fa1, (fa1$^{\#}$)(sol2^{b}), sol2, (sol2$^{\#}$), la2, si2^{b}**	**ré1, mi1^{b}, mi1^{db}, mi1, fa1, sol2, la2, si2^{b}, do2, ré2**

Erlanger : pas de sol^{db} pour modes principaux p. 113-115

Bibliographie

ALLĀWĪRDĪ, M., 1949 : *Falsafat Al Mūsiqā Ash-Sharqīya fi Asrār Al Fan Al `Arabī*, éd. Ibn Zaydūn, 2e édition.

AROM, S., 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, vol. 1 et 2. Coll. Ethnomusicologie 1. Paris, Selaf.

BACHĪR, Jamīl : *Al `Ūd wa Tadrīsuhu* en 2 vol., Dār Ṭibā`at Al Ofset, Bagdad (1961, production de l'auteur aux éditions « Offset » de Bagdad).

BEYHOM, A., 2003 : *Systématique modale*, thèse de doctorat en trois volumes, Université Paris IV – Sorbonne, Paris.

CHABRIER, J.-C., 1982 : articles « Arabe (musique) », « `Ūd », *in* M. VIGNAl, *Larousse de la musique,* Paris, Larousse, 2 vol.

Collangettes, M., 1904 et 1906 : Études sur la musique arabe, *Journal Asiatique* série X, t. 3, p. 365-422 (1904), et série X, t. 8, p. 149-190 (1906), Paris.

ERLANGER, R., 1949 : *La musique arabe* en 6 tomes, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, Tome V : *Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne – Échelle générale des sons – Système modal.*

FĀRĀBĪ (Al ~), (Abu Naṣr Muḥammad Bin Muḥammad Bin Tarkhān) : *Kitābu-l-Mūsīqī Al-Kabīr*, traduit par ERLANGER, Baron Rodolphe d', in : *La musique arabe,* tomes I et II, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930 (t. I) et 1935 (t. II).

FĀRŪQĪ (Al ~), L. I., 1974 : *The Nature of the Musical Art of Islamic Culture*, Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, Ph.D.

GHOLMIEH, W. / KERBAGE, T. / FARAḤ, A., 1996 : *Naẓariyāt Al Mūsīqā Ash-Sharqī `Arabiya* , CNSMB, Beyrouth.

HÉLOU, S., R/1972 : *Al Mūsīqā An-Naẓariya (La musique théorique)*, 2e édition, Dār Al Ḥayāt, Beyrouth.

JABAQJĪ, `A. : *Taḥlīl Al Anghām fī `Ilm Al Maqām* (sous-titre : *Pour les étudiants en hautes études de musique arabe – Thèse de doctorat*, sans lieu ou établissement indiqué), Dār At-Turāth Al Mūsīqī, Alep, sans date (probablement récent).

JARGY, S. : *La musique arabe*, Paris 1971, PUF, Que sais-je N°1436, R/1988.

MAALOUF, SH., 2002 : *History of Arabic Music Theory*, CEDLUSEK, Étude 6 - Faculty of Music, Université Saint-Esprit de Kaslik, Kaslik - Liban.

MAHDĪ (Al ~), Ṣ., 1982 : *Maqāmāt Al Mūsīqā Al `Arabiya*, Al Ma`had Ar-Rashīdī lil Mūsīqā At-Tūnisiya, Tunis.

MARCUS, S. L., 1989 : *Arab music theory in the modern period*, Ph.D, UCLA.

MĪSHĀQA, M. : *Ar-Risālā Ash-Shahābiya fiṣ-Ṣinā`a Al Mūsīqīya*, commenté par Fatḥallā, Isis, Dār Al-Fikr Al-`Arabī, Le Caire, 1996

MUḤAMMAD, S. (1984) : *Ajanda Al Mūsīqā Al `Arabiya,* Dār Al Kutub Al Qawmiya, Le Caire [cité par Marcus].

SAḤĀB, V. (1987) : *As-Sab`a Al Kibâr fil Mūsīqā Al `Arabiya Al Mu`āsira*, Dār Al `Ulm Lil Malāyīn, Beyrouth.

SHILOAH, A. (1995) : *La Musique dans le Monde de l'Islam*, Scolar Press, édition française de 2002, Arthème Fayard, Paris.

SĪNĀ (Ibn ~), XIe siècle (traduit par Erlanger 1935) : *Kitāb Ash-Shifā' (Mathématiques, Chap. XII)*, traduit par Erlanger, Baron Rodolphe d', in : « *La musique arabe* » Tome II, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris. [Les pages 234 à 243 sont consacrées à la description des intervalles théoriques sur la touche du `ūd]

SURŪR, K. (1986) : *Al Maqām fil Mūsīqā Al `Arabiya Qadīman wa Ḥadīthan fī Miṣr*, thèse de doctorat, université Halwan, Le Caire. [cité par Marcus]

URMAWĪ (Al ~), Ṣ. (1375): *Kitāb Al Adwār* ou *Livre des Cycles musicaux*, traduit par d'Erlanger, Baron Rodolphe in : *La musique arabe* 1938, tome III, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris. [Titre exact : « Les commentaires de Mawlānā Mubārak Shāh sur le Kitāb Al-Adwār »]

URMAWĪ (Al ~), Ṣ. (1491) : *Ar-Risāla Ash-Sharafiya fin-Nisab At-Ta'ālufiya*, manuscrit daté de 1491 (h . 897), BNF Ms or-2479 *(96 feuillets n° 984 – référencé le 9 septembre 1874)*

YEKTA BEY, R., 1922 : La Musique Turque, in *Encyclopédie de musique et dictionnaire du conservatoire*, éd. Albert Lavignac, Librairie Delagrave, Paris.

Discographie

`ABDULWAHĀB, M. (s.d.) : *Al Hawā wash-Shabāb*, SIDI 94SDCD1A68, Arabie Saoudite. [avec « Al Burtuqāl » en mode Lāmī]

`UMAR, Y. (1995) : *Le Maqâm Irakien – Hommage à Yusuf Omar (1918-1987)*, MCM W 260063, 2 CD, Paris. [avec un exemple de mode Mansūrī]

Webographie

BEYHOM, A., 2003 : http://www.beyhom.com/download/thesis/pdf/analyse_awj_ara.pdf